

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

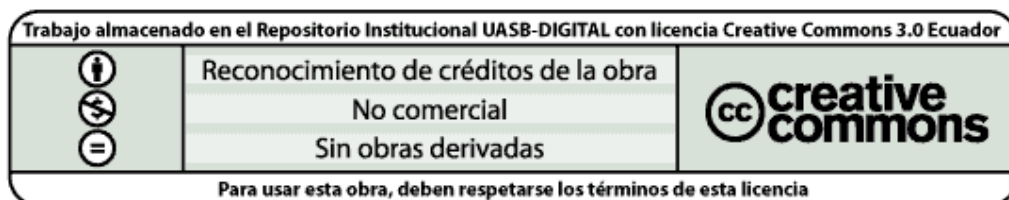
Mención en Comunicación

**Mutaciones identitarias de la cultura hip-hop: estudio de caso
de un colectivo en la ciudad de Quito**

Autor: Luis Oswaldo Ortiz Ortiz

Tutor: Francisco Peralta

Quito, 2016



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Luis Oswaldo Ortiz Ortiz, autor de la tesis intitulada **MUTACIONES IDENTITARIAS DE LA CULTURA HIP-HOP: ESTUDIO DE CASO DE UN COLECTIVO EN LA CIUDAD DE QUITO**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en estudios de la cultura mención comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Agosto 04 de 2016

Firma:

RESUMEN

El presente trabajo indaga los procesos de mutación que ha vivido un colectivo que representa a la cultura hip-hop en la ciudad de Quito, una vez que los integrantes que lo fundaron abandonaron su condición de juventud como resultado inevitable del proceso vital inherente a los seres humanos. El paso de la “juventud” a la “edad adulta” evidencia un cambio cultural fundamental en sus miembros, ellos dejaron de profesar una *cultura juvenil* anclada a discursos anti-adulto-céntricos y, al adquirir condición de adultos, asumieron los roles culturales exigidos en esta etapa de la vida en la que el sistema social ejerce mayor presión para que las personas se adhieran al sistema productivo. De manera similar, se puede entender que estas personas han llegado a ser adultos sin abandonar la cultura hip-hop. Para explicar este hecho, también se abordan los cambios que se han producido en la lógica del mercado y en la producción de “políticas culturales” que definen el contexto en el cual estos sujetos se desenvuelven.

«Culturas juveniles; Hip-Hop; Adultocentrismo; Hegemonía; Subalternidad»

A mis hijos:
Rafael Agustín
Joaquín Sebastián
Luisito (+)

A Dios, a mis padres, a todos, a quienes están y a quienes ya se han ido...
Muchas Gracias

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	
Introducción	8
Capítulo primero: Pensar las culturas juveniles: procesos de mutación y abandono de la condición juvenil	16
1. Definiciones, caracterizadores y situación	16
1.1. Definiciones	17
1.2. Caracterizadores	24
1.2.1. Lo hegemónico, lo parental y lo generacional	24
1.2.2. Género, clase y etnicidad	26
1.2.3. El estilo	28
1.2.4. Música, vestimenta y ocio	29
1.3. Situación de lo joven	32
1.3.1. Las culturas juveniles a la luz de la idea de subalternidad	32
1.3.2. La transición a lo popular	34
1.3.3. Crisis de autoridad. El tránsito al abandono de la condición juvenil	37
1.4. Mutaciones culturales derivadas del abandono de la condición juvenil	39
1.4.1. Otras mutaciones: el mercado y la creatividad	41
Capítulo segundo: Cultura hip-hop: origen, elementos, sentido, Ecuador en la escena	48
2. El hip-hop	48
2.1. El origen del hip-hop	48
2.2. Proceso de exclusión y xenofobia	48
2.3. La migración musical. Del reggae jamaicano al hip-hop en el Bronx	52
2.4. Valores y elementos del hip-hop	54
2.4.1. Los elementos del hip-hop	55
El “Maestro de Ceremonias” (MC)	56
Disc Jockey (DJ)	56
El grafiti	57
Breakdance	57

Otros elementos	58
2.5. Una versión del origen del hip-hop en Ecuador	58
2.5.1. Aporte del Ecuador al hip-hop del mundo	61
Gerardo Mejía	61
Vanilla Ice	61
Lady Pink	62
Capítulo tercero: El objeto de estudio: sentido, composición y mutación	64
3. El objeto de estudio y su contexto	64
3.1. La visión quiteña de lo cultural urbano, un primer contexto	64
3.2. Sobre el objeto de estudio	67
3.2.1. De la Comunidad Hip-Hop, su mutación y la actualidad de sus exintegrantes	68
3.2.2. Sobre el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador	69
3.2.3. Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador	70
Acciones	75
3.3. Mutación: el nuevo escenario del mercado de la cultura	76
3.4. Dos colectivos post-mutación	79
3.4.1. El Galpón Urbano	79
3.4.2. Disfraz y Mugre Sur	86
Conclusiones	90
Bibliografía	97

Introducción

Para desarrollar el presente trabajo se planteó la siguiente pregunta: ¿Qué sucede con las denominadas culturas juveniles una vez que sus integrantes dejaron de ser jóvenes? Con el objeto de indagar, específicamente, sobre el proceso de transformación que han vivido los integrantes de un colectivo que profesa la cultura hip-hop, como consecuencia directa de haber abandonado su condición de juventud. En este sentido, los sujetos se apropiaron, inicialmente, de la cultura hip-hop desde una lógica de cultura juvenil definida, precisamente, por su condición de juventud. No obstante, también encara la exploración de cómo sus integrantes van modificando sus prácticas de vida, una vez que llegan a formar parte del mundo adulto como consecuencia inevitable del desarrollo del ciclo vital que implica el proceso de envejecimiento connatural a la condición humana. De esta manera, se entiende el deseo de auto-constituirse a partir de significados, sentidos y utopías sociales propias y de sus búsquedas particulares en un período de tiempo que revela hondas mutaciones en el paso de una generación a otra.

De esta manera, se busca explicar las transformaciones que el ciclo vital ejerce sobre la construcción de la identidad una vez que las personas dejan de ser “jóvenes”. Esto, en el marco de las expresiones culturales urbanas contemporáneas que han sido representadas, principalmente, por diversos sectores de jóvenes. Una vez desarrollado este marco de referencia, se hace posible el acercamiento al objeto de estudio en el que se identificará la manera en que se ha dado esta transformación.

Algunas investigaciones¹ permiten entender que, mientras se mantiene vigente la condición de juventud, las identidades juveniles evidencian que una de sus características es el hecho de encontrarse en permanente transformación. Estas no permanecen estáticas ni se presentan de manera unidimensional, sus movimientos no se desarrollan de acuerdo a planes rígidos, responden a las contingencias con que se encuentran en la cotidianidad. Se revela, por tanto, que no existe una sola manera de construir el sentido de identidad que se adquiere en la juventud, ni una sola forma de “ser joven”; por el contrario, estas diversas identidades se anclan a una serie de

¹ Se pueden referenciar los trabajos realizados por Rossana Reguillo, Raúl Zarzuri, Rodrigo Ganter, entre otros.

alternativas que les permiten a los sujetos juveniles contar con un amplio margen de maniobrabilidad para auto-producir su identidad. Específicamente, en este trabajo se identifica que los integrantes del objeto de estudio lograron que la cultura hip-hop a la que se adscribieron en la juventud, se mantuvo incluso en el momento en que llegaron a ser adultos sin descuidar las responsabilidades que ello implica.

Sin embargo, constituye también uno de los objetivos de este trabajo interpretar qué es lo que sucedió con estos sujetos una vez que dejaron de ser jóvenes y asumieron la condición de adultos y, con ello, la manera en que asumieron toda la carga de responsabilidades y nuevos roles sociales, tales como la paternidad, la inserción en ámbitos laborales y demás desafíos que se deben enfrentar en el momento en que llegan a formar parte del adultocentrismo y reproducen ciertas instancias de este discurso que fue criticado, inicialmente, desde su condición juvenil.

Este trabajo se preocupa por las maneras en que quienes se ubican dentro de la cultura del hip-hop diseñan estrategias particulares para lograr sobrevivir frente a las exigencias de las lógicas mercantiles, hecho que se articula al abandono de su condición de juventud, toda vez que la presión del sistema socio-económico se hace más intenso conforme la persona se vuelve más adulta. También le presta atención al peso e importancia que esta cultura ha adquirido frente a diversas “modas” musicales, desde sus inicios en el South Bronx de Nueva York, como expresión de rechazo a la xenofobia y mecanismo de protesta y reivindicación social; hasta los procesos de transformación que ha vivido esta cultura y que se han evidenciado en Quito y que se reflejan en el objeto de estudio al que se refiere este trabajo y que se enlaza con el sentido de “sujeto subalterno”.

Es preciso señalar que el corte temporal de este trabajo se ubica en el período comprendido entre 2004 y 2015, dividido en dos momentos que permiten la interpretación de las prácticas de las personas que integran los colectivos que emergieron en este tiempo y que componen el objeto de estudio de este trabajo.

En el primer momento, caracterizado por el hecho de que los sujetos eran jóvenes, comprendido entre 2004 y 2008, se forma y se consolida el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador que pretendió aglutinar al mayor número de representantes de la cultura hip-hop de Ecuador a partir de una convocatoria a escala

nacional, asentada en un discurso revolucionario, contestatario y antiimperialista, claramente fundamentado en los principios originarios de la cultura hip-hop.

Los principios fundacionales de este colectivo se enfocaron en la organización de actividades que difundían mensajes de oposición a la política internacional de Estados Unidos, articuladas con las acciones del movimiento hip-hop a escala global, así como tareas orientadas al respeto de los derechos de las mujeres, la equidad de género y el fomento de una cultura de paz, entre otros.

En este sentido, se desarrollaron una serie de actividades que permitieron un re-posicionamiento considerable del colectivo en Quito, tales como conciertos por el 18 de marzo, señalado como el Día Mundial del Hip-hop contra el Imperialismo y la Guerra, concursos nacionales de grafiti con temas referentes a la identidad nacional y el respeto a los derechos de las mujeres, entre otros. Esto permitió los primeros acercamientos con algunas instancias gubernamentales, hecho que será de importancia en el segundo momento puesto que facilitó la adquisición de destrezas orientadas a una gestión cultural empírica la cual fue aprendida en la calle.

El segundo momento se define por la fragmentación del Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, es decir del colectivo original al que pertenecieron todos sus integrantes y por las responsabilidades relacionadas al hecho de que los sujetos abandonaron su condición de juventud y, en la actualidad, se encuentran desarrollando actividades propias de la adultez. Este momento se desarrolla entre 2009 y 2015. Es evidente la adquisición de nuevas responsabilidades inherentes al avance de las edades de sus integrantes tales como la paternidad, con o sin una familia estructurada, y a la necesidad de insertarse en el sistema laboral. Cabe señalar que, desde ese momento, los dos grupos que lideraban lo que en su momento fue la Comunidad Hip Hop Ecuador se han dedicado a trabajar de manera independiente.

En la actualidad, uno de esos grupos funciona bajo la estructura de la corporación *El Galpón Urbano*, liderado por el cantante Psicosis, y funciona como agencia publicitaria y de gestión cultural; mientras, el otro colectivo, que no se ha formalizado de esa manera, es el grupo *Mugre Sur*, liderado por el cantante Disfraz, uno de los más reconocidos y antiguos del país, pero trabaja en conjunto con una productora audiovisual y otros colectivos de hip-hop en la ejecución de proyectos, principalmente con fundaciones.

En los dos casos, se han logrado articular alianzas con algunas instituciones gubernamentales y no gubernamentales que han hecho posible, por medio de financiamiento, la ejecución de sus actividades. Por tanto, es necesario caracterizar los dos momentos en que se desarrolla el objeto de estudio y que están separados por la fragmentación del colectivo original, esto marca distintas dinámicas y maneras de organización, estructura y relación con el Estado y la sociedad en general y que, en cada caso, se definen por el abandono de la condición juvenil de sus integrantes. Asimismo, se observan las diferencias organizativas de los dos momentos orientadas a las distintas maneras de “ser adulto”. Es decir, se puede entender si después de la transformación, los sujetos abandonaron los valores y las prácticas de la cultura juvenil que profesaron inicialmente o si se encontraron mecanismos que les permitieron, en alguna medida, la perpetuación de la adherencia a la cultura hip-hop pese al hecho de haber dejado de ser jóvenes.

En el primer capítulo se define a las culturas juveniles sobre la base conceptual que aporta Carles Feixa, en diálogo con la visión crítica de “adultocentrismo” propuesta por Claudio Duarte y la aproximación sobre el lenguaje que manejan las culturas juveniles que hace Félix Rodríguez. Paralelamente a la línea metodológica de Feixa, se incluye una reflexión de las culturas juveniles a la luz de la visión de la subalternidad y hegemonía desde el pensamiento de Antonio Gramsci, que permite dimensionar a los grupos subalternos como “otros” distintos al canon dominante y la manera en que estos entienden la “crisis de autoridad” que, posteriormente, interviene en el empoderamiento que realizan los sujetos cuando han abandonado la condición de juventud y llegan a formar parte de la generación adulta. Esto, sin perder de vista el hecho de que la condición de subalternidad se puede modificar también en función de la situación de juventud, de adultez o de pertenencia a la cultura hip-hop, distinguiéndola de la intención de forzarla exclusivamente al sentido de lo juvenil.

Estos criterios, a su vez, se ponen en diálogo con el sentido que plantea Pablo Alabarces en el que vincula lo “subalterno” y lo “popular”, toda vez que el hip-hop, a partir de sus prácticas, no se agota solamente en la dimensión de lo juvenil, también incluye una dimensión de cultura popular debido a la movilidad que pretende lograr en la relación dominación-resistencia en que se encuentra y a la organicidad que adquiere en el escenario callejero.

También se incluye el aporte que realiza Mario Margulis sobre la juventud como tiempo de “moratoria social” y de “moratoria vital” en el marco de desarrollo de un ciclo vital en el que es inevitable el abandono de la condición juvenil de los sujetos; así como la redefinición de las políticas culturales que gestionan estos “sujetos subalternos” más allá de la construcción de políticas públicas del Estado en su condición de ente administrador de la cultura. Esto permite interpretar las dinámicas del objeto de estudio y especificar las características del momento anterior, y posterior, a la disolución del colectivo original.

Se abordan también aspectos necesarios para entender la estructura de las culturas juveniles a la luz de categorías tales como lo hegemónico, lo generacional, el género, la clase, lo étnico y lo territorial. Para abordar el peso que adquiere el estilo (lenguaje, música, estética, producciones culturales y actividades focales) en las culturas juveniles se toman en cuenta los criterios de Carles Feixa y de Dick Hebdige. También se incluye una reflexión sobre el ocio, las estéticas juveniles y su vestimenta.

Finalmente, se aborda la categoría de “mutación” con el objeto de interpretar los procesos de transformación derivados del abandono de la condición juvenil de los actores que integran la unidad de análisis, así como otros tipos de transformaciones: en el caso de la mutación del comportamiento del mercado orientado a las acciones culturales se toma la propuesta de Matías Zarlenga y Juliana Marcús; se recoge, de Mario Margulis, sus aportes sociológicos sobre las modificaciones del criterio de “políticas culturales”; y, de George Yúdice sus reflexiones sobre los procesos de “redistribución de la creatividad” en la actualidad; finalmente, las teorizaciones de Néstor García Canclini apoyan el abordaje del paso del “consumo de bienes culturales” a “las nuevas formas de creatividad y sociabilidad”. De manera similar, en el marco teórico se incluyen las ideas de García Canclini y Yúdice que permiten abordar esta mutación desde el activismo cultural de ribetes radicales hacia la gestión cultural más formal e institucionalizada.

En el segundo capítulo se desarrollan los aspectos concernientes a la cultura hip-hop, las condiciones histórico-sociales en que se origina, sus elementos, desarrollo y la manera en que aparece en el contexto ecuatoriano. Para ello, se desarrollan tres momentos: en el primero se plantean los elementos que articulan el contexto en el que nace el hip-hop. Más allá de presentar una narración cronológica de hechos, se propone

una interpretación de algunas situaciones sociales, políticas y económicas que definieron el carácter de esta cultura. En este caso, se toma como referencia la investigación de Jeff Chang, Director Ejecutivo del Instituto para la diversidad de las Artes de la Universidad de Stanford, quien se ha dedicado a investigar el hip-hop por más de una década; también, la propuesta de Anki Toner, otro investigador importante de la cultura hip-hop, cuyos criterios concuerdan con los de Chang; y, la reflexión que se realiza en el artículo titulado *Hip Hop, cómo se apoderó del mundo*, publicado en la revista internacional especializada National Geographic en su edición de abril de 2007. Se mencionan eventos fundacionales de esta cultura relacionados con el costo social que implicó la construcción de una gran avenida, la Cross-Bronx Expressway, en Nueva York; las consecuencias del gran apagón que vivió Nueva York en 1977 y que dio lugar a saqueos y desmanes; y, la herencia que el reggae jamaiquino dejó al hip-hop en lo musical.

Adicionalmente, se describen los elementos que conforman la cultura hip-hop, es decir: el MC, Maestro de Ceremonias, quien es el cantante de la cultura hip-hop; el DJ, Disc Jockey o pinchadiscos, es quien se encarga de construir la música para el MC o para una fiesta; el grafiti, comprende la expresión plástica que se puede manifestar en firmas o dibujos de alta complejidad que se realizan sobre paredes a gran escala; y, B-boy y B-girl, que son quienes bailan breakdance².

Finalmente, se expone la reconstrucción de algunos aspectos que permiten interpretar el apareamiento del hip-hop en Ecuador. Esto permitirá contextualizar adecuadamente al objeto de estudio del presente trabajo, así como dar cuenta de la importancia y validez que adquiere para los integrantes de la cultura hip-hop y dar paso a la interpretación de los procesos de transformación que es el tema que atañe a esta investigación.

En el tercer capítulo se abordan los temas referentes al objeto de estudio, se explican algunas características del contexto en el que se desenvuelve. En lo que a este se refiere, se explica la manera en que se ha transformado y sus correspondientes características. El capítulo se presenta en dos momentos: inicialmente se plantea una aproximación al lugar en el que el hip-hop aparece y ocupa en el espacio cultural

² Baile de la cultura hip-hop que se caracteriza por movimientos acrobáticos que desafían la gravedad.

ecuatoriano, específicamente en la ciudad de Quito. Para esto, se toman como referencia los trabajos de cuatro investigadores ecuatorianos que abordan estas temáticas: Martín Tituaña, Carlos Celi, Eloy Alfaro y Sara Serrano.

En la segunda parte de este capítulo se aborda el objeto de estudio propiamente dicho, es decir se orienta al análisis del colectivo original y la transformación que ha enfrentado: inicialmente, se configura el Colectivo Comunidad Hip-hop Ecuador, que corresponde al primer momento de análisis (2004-2008); y, una vez disuelto este colectivo y en coincidencia con el hecho de que sus integrantes adquirieron la condición de adultez, se articulan dos nuevos colectivos: El Galpón Urbano y Mugre Sur, que caracterizan al segundo momento (2008-2015). Esto, con el objeto de evidenciar el sentido de sus actividades para facilitar la interpretación de la dinámica de mutación en el paso de un momento a otro. Es preciso señalar que esta reconstrucción se hizo posible a partir del diálogo con los dos informantes de la investigación y de la observación participante realizada sobre las actividades de estos espacios de gestión cultural.

En este sentido, se ha buscado interpretar las “tácticas” —a manera de tácticas de resistencia o tácticas del débil, del subalterno— con que los colectivos del segundo momento del análisis logran entrar y salir de la estructura social mediante negociaciones estratégicas con instancias del Estado para conseguir sus objetivos, dando cuenta de una dimensión de resistencia social orientada a la prolongación de la existencia de la cultura gracias a su adaptabilidad a diversos contextos. También se han considerado una serie de factores intervinientes relacionados con lo étnico, el valor de la calle como escenario de expresión de la cultura y la importancia que adquiere la vestimenta y la música. Esta reflexión recoge muchos de los aportes de Alabarces y Beverley que se incluyen en el marco teórico.

También se describen las características y el sentido que adquiere cada uno de los dos momentos que componen la dimensión temporal de la unidad de análisis, así como las acciones que desarrollaron cada uno de ellos. De esta manera, como característica del primer momento de análisis, se expone el espíritu revolucionario de la Comunidad Hip-Hop Ecuador; y, del segundo, la actitud de adaptabilidad de los dos colectivos que emergieron después de la disolución de la Comunidad Hip-Hop Ecuador y del abandono de la condición juvenil de los actores, así como la capacidad

de negociación con instancias gubernamentales que lograron desarrollar para generar recursos económicos con el objeto de sustentar a sus familias. Entre los dos momentos, se pone de manifiesto el proceso de mutación propio de este objeto de análisis resultante, también, como consecuencia de la llegada a la adultez de las personas que articulan el objeto de análisis.

El método que ha permitido la obtención de información en el desarrollo de este trabajo es triple: uno, la exploración y sistematización bibliográfica para la construcción del marco teórico; dos, la observación participante a manera de convivencia con los colectivos estudiados, a fin de mirar desde adentro, hecho que permitió que el investigador esté en contacto presencial e incluso participe activamente³ con las prácticas culturales del objeto de estudio; tres, el desarrollo de entrevistas a profundidad con los dos líderes de lo que en su momento constituyó la Comunidad Hip-Hop Ecuador y que en la actualidad encabezan los dos colectivos resultantes. De un lado, el testimonio de *Psicosis*, representante de la corporación *El Galpón Urbano*; y, de otro, el de *Disfraz*, líder del colectivo y grupo de rap *Mugre Sur*.

³Período en el cual fue bautizado con el sobrenombre de *Lucho Revolución* y se le asignó la tarea de capacitar a los jóvenes sobre temas relacionados a la reflexión sobre culturas juveniles, movimientos revolucionarios, teoría de la imagen, entre otros.

Capítulo primero

Pensar las culturas juveniles: procesos de mutación y abandono de la condición juvenil

1. Definiciones, caracterizadores y situación.

El presente capítulo busca reflexionar, de manera amplia, las principales condiciones de lo juvenil y paralelamente situar el proceso de mutación y abandono de tal condición. Para ello, el estudio se sirve de un instrumental teórico-conceptual acotado desde una mirada interdisciplinaria⁴ orientado, particularmente, a comprender el proceso de mutación que viven los integrantes del colectivo de hip-hop a partir de dos momentos: la legitimación de la condición juvenil y su proceso de transformación. Con tal propósito, se toman en cuenta los aspectos fundamentales de las culturas juveniles debido a que, durante un primer momento, sus actores clave son jóvenes y sus prácticas y discursos se desarrollan en tal sentido (cultura juvenil), también vinculada con la cultura popular, urbana y a la condición de subalternidad. En un segundo momento, se hace referencia al abandono de la condición juvenil y, por ende, a la apropiación de la adultez.

A partir de esta reflexión, se evidencia que la cultura hip-hop se ha adecuado, en un primer momento, a la condición juvenil de sus protagonistas, pero no se agota en ella; de hecho, en una segunda instancia, el hip-hop se presenta de manera más amplia y puede ser interpelado, también, desde otras perspectivas tales como la *cultura urbana* en la que se inscribe el sentido de lo popular que se expresa en ciertas maneras de subalternidad; en otras palabras, el hip-hop perdura pese a que sus miembros hayan abandonado su condición juvenil. En tal sentido, es relevante establecer las diferencias de los momentos resultantes del proceso de transformación (mutación) desarrollado en el corte temporal definido para este estudio (11 años).

⁴ Los principales conceptos y categorías vinculan lo Estudios Culturales, Sociología y Antropología

Es así que la construcción del marco teórico pone en diálogo algunas reflexiones influyentes sobre la juventud. Se recoge el enfoque planteado por Carles Feixa, quien aporta con una definición de culturas juveniles y, se incluye, el debate de Claudio Duarte sobre el “adultocentrismo” y la dinámica del lenguaje que se maneja en las culturas juveniles explicada por Félix Rodríguez. Para entender la relación entre “subalternidad” y cultura popular se ponen en diálogo las visiones de Antonio Gramsci y Pablo Alabarces. Se incorporan, también, los aportes que desarrollan Martha Marín y Germán Muñoz en su investigación de culturas juveniles en Colombia. De manera similar, y como aspecto complementario de la discusión, se incluye la reflexión sobre los conceptos de “Moratoria social” y “Moratoria vital” como resultado inevitable del ciclo vital. Asimismo, la visión de las “políticas culturales” de Mario Margulis como factores que permiten situar la complejidad del debate académico contemporáneo referido al caso de estudio.

Se abordan los aspectos constitutivos de las culturas juveniles tales como lo hegemónico, lo parental, lo generacional, el género, la clase, lo étnico, lo territorial y el estilo que intentan marcar incidencia en los hallazgos empíricos. Finalmente, se reflexiona el sentido de la “mutación” como una categoría analítica de soporte a la interpretación de los procesos de transformación de los jóvenes como actores sustantivos del objeto de estudio y las dinámicas de transformación en la lógica de Mercado; para ello, se ha priorizado la propuesta teórica de Matías Zarlenga y Juliana Marcús. La conclusión y cierre del capítulo se ancla en la visión de Mario Margulis sobre la transformación y comportamiento de las “políticas culturales” y la de George Yúdice concerniente a la re-distribución de la creatividad, en diálogo con la lógica de transformación del sentido de la noción de “consumo de bienes culturales” hasta el referido a “las nuevas formas de creatividad y sociabilidad” que propone Néstor García Canclini. Esto posibilita una interpretación del hip-hop como un conjunto de prácticas que se mantiene vigente en los sujetos después de haber abandonado su condición de juventud.

1.1. Definiciones.

Referirse a las culturas juveniles exige tomar en cuenta la tensión producida entre la representación y definiciones de “lo joven” en un determinado contexto socio-cultural y las maneras de expresión que los jóvenes buscan para visibilizarse de

acuerdo a sus intereses y/o necesidades. “La juventud aparece como una construcción cultural relativa en el tiempo y en el espacio. Cada sociedad organiza el paso de la infancia a la vida adulta”.⁵

Plantear las culturas juveniles como categoría inicial para el presente trabajo y la interpretación del comportamiento de la unidad de análisis en un espacio-tiempo específico, es decir sus prácticas⁶ concretas exige también comprender otras dinámicas de agregación social y de construcción cultural de identidad que no necesariamente son pertinentes al momento de tomar en cuenta el carácter amplio, dinámico y heterogéneo que caracterizan a estas estructuras juveniles. Para Carles Feixa:

En un sentido amplio, las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la existencia de «microsociedades juveniles», con grados significativos de autonomía respecto de las «instituciones adultas», que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la segunda guerra mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico.⁷

Por lo expuesto, el sentido de lo colectivo en la experiencia de las culturas juveniles alude a la necesidad de reconocerse frente a otros jóvenes en el desarrollo de diversas prácticas de vida, mediante las cuales se auto-definen y distinguen de otros colectivos de jóvenes que, aunque pertenezcan a su mismo grupo etario, no necesariamente comparten los mismos estilos, gustos o búsquedas.

Frecuentemente, a decir de Feixa, el escenario en el que operan las culturas juveniles son los intersticios de la sociedad, entendidos como aquellos espacios que escapan de la regulación social; de hecho, la propia actitud creativa de visibilidad de las culturas juveniles determina su permanencia en pequeños espacios de la estructura social oficial, en la que impera el discurso adultocéntrico, frente al cual los jóvenes pueden ser objeto de acciones diferenciadoras, que derivan en la marginación o descalificación desde discursos y representaciones “adultas”.

⁵ Carles Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, (Barcelona, Ariel, 2006), 28.

⁶ Se hace referencia a las prácticas sociales (incluye materiales y no materiales) integradas a un contexto de grupo, formando parte de la sociedad y legitimándose en actividad discursiva

⁷ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 105.

En el intercambio joven-adulto, los procesos de interacción se presentan de manera asimétrica y se definen por situaciones que brindan ventajas y privilegios a los adultos en la relación de poder establecida; de hecho, los adultos son quienes definen las reglas del juego para la inter-actuación. En este marco relacional, por ende, se presentan una serie de tensiones y disputas entre el ejercicio hegemónico del mundo adulto frente a la intención de “lo joven” por resistir y buscar espacios de autonomía. Dicho poder, a decir de Claudio Duarte, configura la condición del adultocentrismo:

Ella remite a unas relaciones de dominio entre estas clases de edad —y lo que a cada una se le asigna como expectativa social—, que se han venido gestando a través de la historia, con raíces, mutaciones y actualizaciones económicas, culturales y políticas, y que se han instalado en los imaginarios sociales, incidiendo en su reproducción material y simbólica.⁸

El régimen adultocéntrico logra imponer su poder simbólico a partir de la legitimidad otorgada por dos instituciones sociales: “la escuela y la familia”.

La escuela aporta a la sociedad, entre otros factores, la diferenciación etaria de estudiantes, la especificidad de roles entre jóvenes y adultos, la institucionalización de características que son impuestas como esencias de las clases de edad: profesores/as (adultos) mandan y los alumnos (niñas, niños y jóvenes) obedecen (Ariés, 1990).

La familia aporta, entre otros aspectos el carácter sobrerrepresivo de la misma y su estructuración en función de dicho propósito: autoridad unidimensional y arbitraria, vulneradora de posibilidades, negación de sujetos/as; todo lo anterior encubierto en cuestiones ideológicas como exclusividad sexual, amor, protección, abnegación y gratitud. (Gallardo, 2006).⁹

De esta manera, el orden institucional, por medio de “normativas”, define el “lugar” y los “roles” que debe ocupar lo joven en la sociedad, pese a que todo esto implique claros procesos de exclusión. A esto se debe añadir el aspecto económico, el joven se ve imposibilitado de lograr su autonomía mediante los beneficios que permite el dinero debido a que el acceso a espacios laborales se da, principal e idealmente, en la adultez, momento en que la estructura social capitalista identifica para que las personas se vuelvan “económicamente activas”.

Las dinámicas económicas y político institucionales, como parte del modo capitalista de producción, se han consolidado sosteniéndose en un estilo de organización que le otorga a las clases de edades adultas la capacidad de controlar a quienes define como *menores*, y de esa forma logra asegurar cuestiones básicas como herencia, transmisión generacional y reproducción sistémica. Este estilo de organización desde los mundos

⁸ Claudio Duarte; “Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción”, Revista Última Década 103, No. 36, (2012): 103, <http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v20n36/art05.pdf>

⁹ Duarte, “Sociedades adultocéntricas” 106.

adultos ha construido un sistema de dominación al que denominamos adultocentrismo.¹⁰

Cabe resaltar que el adultocentrismo también se manifiesta en el plano de lo simbólico, como otro de los elementos clave que le da mayor potencia a la reflexión, de acuerdo a Duarte:

...significamos a este adultocentrismo en un plano simbólico, verificado en procesos del orden sociocultural, como un imaginario social que impone una noción de lo adulto —o de la adultez— como punto de referencia para niños, niñas y jóvenes, en función del deber ser, de lo que ha de hacerse y lograr, para ser considerado en la sociedad, según unas esencias definidas en el ciclo vital. Este imaginario adultocéntrico constituye una matriz sociocultural que ordena —naturalizando— lo adulto como lo potente, valioso y con capacidad de decisión y control sobre los demás, situando en el mismo movimiento en condición de inferioridad y subordinación a la niñez, juventud y vejez. A los primeros se les concibe como en ‘preparación hacia’ el momento máximo y a los últimos se les construye como ‘saliendo de’. De igual manera, este imaginario que invisibiliza los posibles aportes de quienes subordina, revisibiliza pero desde unas esencias (que se pretenden) positivas, cristalizando nociones de fortaleza, futuro y cambio para niñez y juventudes.¹¹

Como estructura que subyace en lo simbólico, el lenguaje es un elemento configurador de las culturas juveniles; al mismo tiempo, opera como vehiculizador de los sentidos que se estas buscan promover.

Siguiendo a la antropóloga Margaret Mead se puede decir que hemos pasado de una cultura “posfigurativa”, regida por esquemas tradicionales del pasado y donde los cambios eran muy lentos, a otra de orientación “prefigurativa”, guiada por la intuición del futuro y es en esta etapa cuando los adultos han comenzado a aprender de los jóvenes.¹²

La estructura rítmica y la construcción retórica de los contenidos articulan el sentido de “lenguaje prefigurativo” que permite describir lo que sucede en el entorno y en la vida cotidiana de los jóvenes y de sus producciones culturales en función de las necesidades que impone su entorno.

A propósito de las particularidades expuestas, Feixa sostiene la necesidad de ampliar la definición de las culturas juveniles a una visión omniabarcativa que incluya

¹⁰ Ibíd. 110.

¹¹ Ibíd. 119-120.

¹² Félix Rodríguez, *Lenguaje y cultura juvenil*, (Barcelona, Paidós, 2002), 12.

y visibilice estas particularidades, posibilite una comprensión amplia de las actividades de los integrantes de la unidad analítica del presente trabajo en cuyo primer momento se autodenominó Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador; y, posteriormente, con denominaciones más específicas, que adoptadas en un segundo momento, que tienen vigencia hasta la actualidad, cuyas implicaciones serán abordadas, con la pertinencia que amerita, en lo posterior.

En medio de esta reflexión, es vital anotar que en torno a la multiplicidad de maneras, estrategias y prácticas mediante las cuales los jóvenes buscan mecanismos para autodefinirse y auto-representarse en la sociedad, es necesario referirse a “culturas juveniles”, *en plural*, para dar cuenta de la diversidad y heterogeneidad de expresiones culturales de esta índole que se pueden identificar en el mundo contemporáneo y no cerrar la interpretación del criterio singular de la cultura juvenil, por el riesgo de caer en una visión esencialista que generalice sus caracterizaciones y análisis. Urge agregar que en los procesos de conformación y convivencia de los integrantes de las culturas juveniles, además de consensos y fines comunes, también se presentan divergencias, contradicciones y enfrentamientos que evidencian el carácter dinámico y heterogéneo de su funcionamiento y la exigencia metodológica de una aproximación multidimensional.

Feixa explica que existen cinco aspectos que intervienen y aportan al surgimiento y desarrollo de las culturas juveniles y, por tanto, permiten entender la importancia que adquieren:

En primer lugar, la emergencia del Estado del bienestar creó las condiciones para un crecimiento económico sostenido y para la protección social de los grupos dependientes (...) los jóvenes se convierten en uno de los sectores más beneficiados por las políticas del bienestar, ansiosas de mostrar sus éxitos en las nuevas generaciones. Las mayores posibilidades educativas y de ocio, la seguridad social, la ampliación de los servicios a la juventud (...) En segundo lugar, la crisis de la autoridad patriarcal conllevó una rápida ampliación de las esferas de libertad juvenil: «la revuelta contra el padre» era una revuelta contra todas las formas de autoritarismo. En tercer lugar, el nacimiento del *teenagemarket* ofreció por primera vez un espacio de consumo específicamente destinado a los jóvenes, que se habían convertido en un grupo con creciente capacidad adquisitiva: moda, adornos, locales de ocio, música, revistas, etc., constituían un segmento de mercado de productos adolescentes para consumidores adolescentes, sin demasiadas distinciones de clase. En cuarto lugar, la emergencia de los medios de comunicación de masas permitió la creación de una verdadera cultura juvenil internacional-popular, que iba articulando un lenguaje universal a través de los *mass media*, la radio, el disco y el cine, que hacía que los jóvenes empezaran a identificarse más con sus coetáneos que con los miembros de su

clase o etnia. Y en quinto lugar, el proceso de modernización en el plano de los usos y costumbres supuso una erosión de la moral puritana, dominante desde los orígenes del capitalismo, siendo progresivamente sustituida por una moral consumista más laxa y menos monolítica, cuyos portadores fueron esencialmente los jóvenes.¹³

Estos aspectos también servirán como referencia para identificar los cambios que se han presentado durante el desarrollo del proceso empírico, mediante la observación. Es decir, sin duda, será de mucha utilidad en el momento de interpretar si existieron cambios en los propios contextos en los que se inscribieron los dos momentos de observación.

De su lado, Mario Margulis añade que la “juventud” ha sido relacionada y reducida a una condición definida exclusivamente por los límites de la edad. Sin embargo, es necesario pensar en que la “juventud convoca un marco de significaciones superpuestas, elaboradas históricamente, reflejando, en el proceso social de construcción de su sentido la complicada trama de situaciones sociales, actores y escenarios que dan cuenta de un sujeto difícil de aprehender”.¹⁴ Todo lo cual amplía significativamente el desafío, no solamente del propio proceso de indagación, sino también del trabajo de interpretación de resultados.

En este sentido, la juventud implica un conjunto complejo de permanentes transformaciones que se desarrollan en el marco de diversos “sistemas de relaciones” que, a su vez, dan origen a la producción de diversas dinámicas de producción identitaria.

Hay distintas maneras de ser joven en el marco de la intensa heterogeneidad que se observa en el plano económico, social y cultural. No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación con características de clase, el lugar donde viven y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo, el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, leguajes y formas de sociabilidad.¹⁵

¹³ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 53.

¹⁴ Mario Margulis, “Sociología de la cultura Conceptos y problemas”, (Buenos Aires, Biblos, 2009), 105.

¹⁵ Margulis, “Sociología de la cultura Conceptos y problemas”, 106.

Esta visión supera la orientación onto-epistémica positivista de reducir la juventud, a decir de Margulis, a una simple “categoría estadística” y ubica a lo joven en un espacio de interacción social en el que puede generar diversos mecanismos de movilidad y negociación con otros sectores de la sociedad, inclusive con diversas instancias de poder. A esto, Margulis agrega la necesidad de que en el marco de reflexión sobre lo joven se incluya, también, el criterio de “moratoria social”, entendida como un momento de la vida en el que se construye un paréntesis en la vida de los jóvenes que les permite evitar la realización de ciertas actividades –o responsabilidades–. “Es un período de permisividad, una especie de estado de gracia, una etapa de relativa indulgencia, en que no son aplicadas con todo su rigor las presiones y exigencias que pesan sobre las personas adultas”.¹⁶

Evidentemente, la moratoria social se articula en una relación espacio-temporal en la que los jóvenes se involucran en procesos de aprendizaje que permite la adquisición de experiencias y destrezas que en el futuro –una vez concluida la juventud y adquirida la adultez– les permitirán desenvolverse adecuadamente en los diferentes rituales de interacción social necesarios para la vida y estar preparados enfrentar la condición de adultez.

Margulis relaciona al concepto de “moratoria social” el de “moratoria vital” que busca encasillar el sentido de la vida de lo joven en ciertas edades. En este “lugar”:

Son jóvenes porque están psicológicamente alejados de la muerte, separados de ella por sus padres y abuelos vivos, que teóricamente los precederán en ese evento. La juventud es también vivencia compartida por los coetáneos, una manera de estar en el mundo. Son jóvenes para sí mismos porque sienten a lejanía respecto de la vejez y de la muerte, y porque lo son para los otros, que los perciben como miembros jóvenes, nuevos, con determinados lugares y roles en la familia y en otras instituciones: su juventud es ratificada en la vida cotidiana por la mirada de los otros. La juventud es, por ende, una condición relacional, determinada por la interacción social, cuya materia básica es la edad procesada por la cultura.¹⁷

En síntesis, la “moratoria social” y la “moratoria vital” permiten el desarrollo de una serie de actividades de aprendizaje para la vida del futuro que se realizan en el “tiempo libre”. Es necesario distinguir el tiempo libre asociado al “goce y la

¹⁶ *Ibíd.*, 106.

¹⁷ *Ibíd.*, 108.

distracción” del tiempo libre producto del “desempleo”. En tal virtud, “La moratoria social habla de una juventud que dispone también de tiempo libre, tiempo que la sociedad aprueba, avalando con indulgencia la libertad y relativa transgresión propia de la juventud dorada”.¹⁸

La moratoria vital se presenta como un aspecto importante del ciclo vital, cuyo desarrollo es inevitable. A decir de Erik Erikson¹⁹ el ciclo vital se compone de una serie de estadios psicosociales, cada uno con su caracterización particular. Los jóvenes, comparten dos estadios: el de *identidad versus confusión de roles* que operaría entre los 12 y 20 años de edad y se caracteriza, principalmente, por la madurez psicosexual y la formación de la identidad sexual; y, el estadio de *intimidad versus aislamiento*, comprende un rango de edad entre los 20 y 30 años, es el momento en que ya se encuentra capacitado para desarrollar actividades sociales específicas, en este se consolidan criterios sobre el amor y la interacción social.

1.2. Caracterizadores.

1.2.1. Lo hegemónico, lo parental y lo generacional.

Carles Feixa plantea la necesidad de tomar en cuenta tres escenarios en los que adquieren sentido las culturas juveniles; uno, es la *hegemonía*, como la capacidad con que cuenta la sociedad para ejercer diversas dinámicas de poder y de articular un sistema de administración. Frente a ello, las culturas juveniles encuentran diversas maneras de negociación con la cultura hegemónica, al respecto el autor señala:

La cultura hegemónica refleja la distribución del poder cultural a la escala de la sociedad más amplia. La relación de los jóvenes con la cultura dominante está mediatizada por las diversas instancias en las cuales este poder se transmite y se negocia: escuela, sistema productivo, ejército, medios de comunicación, órganos de control social, etc. Frente a estas instancias, los jóvenes establecen relaciones contradictorias de integración y conflicto, que cambian con el tiempo. Las culturas juveniles provenientes de una misma cultura parental pueden negociar de forma diferente sus relaciones con la cultura hegemónica.²⁰

Feixa concluye que frente a los procesos de exclusión, imposición y control producidos y ejecutados desde la hegemonía, existen ciertos sectores juveniles que

¹⁸ Ibíd., 109.

¹⁹ Erikson, Erik (2000). *El ciclo vital completado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

²⁰ Ibíd., 106-107.

podrían buscar y desarrollar diversos mecanismos que les permitan lograr ciertos grados de emancipación, visibilización y validez en el entorno social.

En referencia a lo *parental*, Feixa manifiesta:

...pueden considerarse como las grandes redes culturales, definidas fundamentalmente por identidades étnicas y de clase, en el seno de las cuales se desarrollan las culturas juveniles, que constituyen subconjuntos. Refieren las normas de conducta y valores vigentes en el medio social de origen de los jóvenes. Pero no se limita a la relación directa entre «padres» e «hijos», sino a un conjunto más amplio de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes.²¹

Las culturas juveniles son el resultado de una serie de intercambios en los que participan los jóvenes en función de diversos escenarios en los que se desarrolla su vida y en los que habitan diversos grupos sociales tales como su propia familia, las instituciones educativas en las que participan en función de cada etapa de sus vidas y en donde se apropian de una serie de rituales de interacción social que les permiten la socialización con otras personas.

Finalmente, según Feixa, la *generación*, en el marco de las culturas juveniles, opera en función de las características que tiene la sociedad en lapsos de tiempo específicos; en estos contextos, los jóvenes interactúan con los valores culturales de la época a las que les ha tocado pertenecer, así como a la correspondiente “generación juvenil”, esto incluye una serie de complejidades y desafíos que deben enfrentar.

Refieren la experiencia específica que los jóvenes adquieren en el seno de espacios institucionales (la escuela, el trabajo, los medios de comunicación), de espacios parentales (la familia, el vecindario) y sobre todo de espacios de ocio (la calle, el baile, los locales de diversión). En estos ámbitos circunscritos, el joven se encuentra con otros jóvenes y empieza a identificarse con determinados comportamientos y valores, diferentes a los vigentes en el mundo adulto.²²

Por ende, los jóvenes se relacionan entre sí en escenarios en los que participan debido al condicionamiento de su edad, hecho que determina el desarrollo de sus actividades. También, es necesario señalar que los medios de comunicación

²¹ Feixa, De jóvenes bandas y tribus, 107.

²² Ibíd., 107.

(tradicionales y digitales) también aportan con diversos tipos de codificaciones, lenguajes y modos de actuar e interactuar en la sociedad.

En tal virtud, el presente trabajo busca identificar la transición entre lo juvenil y la adultez, una vez abandonada la condición de juventud, como una dinámica inevitable del ciclo vital; exige, al mismo tiempo, la pregunta respecto a la identidad como construcción generacional e identificar si, pese al hecho de haber dejado de ser jóvenes, se han mantenido aspectos del espíritu de la cultura juvenil, del primer momento, o en qué medida se transformaron o se mantuvieron en el segundo, es decir en la fase adulta.

Las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer (...) las culturas juveniles aparecen a menudo como «rebeldes en defensa de la innovación». Por ello es posible analizarlas como una metáfora de los procesos de transición cultural, la imagen condensada de una sociedad cambiante, en términos de sus formas de vida, régimen político y valores históricos.²³

De su lado, Mario Margulis plantea que las “las condiciones históricas, políticas, sociales, tecnológicas y culturales de la época que una nueva cohorte se incorpora a la sociedad”²⁴. En suma, se produce cíclicamente un reemplazo generacional de nuevos jóvenes que ocupan los escenarios culturales, tras el abandono de esta condición que realizan los jóvenes de la generación anterior y que ya cuentan con la condición de adultos. “En consecuencia, cada nueva generación construye nuevas estructuras de sentido e integra con nuevas significaciones los códigos preexistentes.”²⁵

1.2.2. Género, clase y etnicidad.

Además de los elementos caracterizadores que se han mencionado y que sitúan la condición juvenil a partir de elementos específicos, cabe incluir una breve discusión respecto del género, la clase y la etnicidad. El sentido de género es esencial conforme la propuesta de Feixa quien plantea que: “Las culturas juveniles han tendido a ser vistas

²³ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 110.

²⁴ Mario Margulis, “Sociología de la cultura Conceptos y problemas”, (Buenos Aires, Biblos, 2009), 109.

²⁵ Margulis, “Sociología de la cultura Conceptos y problemas”, 109.

como fenómenos exclusivamente masculinos”.²⁶ No obstante, no se puede atribuir un sentido de exclusividad a un género específico como dominante en ellas. Por tanto, compete al presente trabajo identificar, en la medida de lo posible, el comportamiento del componente de género y, paralelamente, atender sus procesos de interacción dentro de la organización de la comunidad en la que se ha desarrollado el estudio, puesto que “las chicas como los chicos, viven su juventud en una multiplicidad de escenarios”.²⁷

Margulis explica que las condiciones que definen la edad son distintas para hombres y mujeres. Pese a no ser el aspecto más importante, en el caso de las mujeres, intervienen “los límites temporales que la biología impone a la maternidad”.²⁸ Sin embargo, no se puede dejar de mencionar los procesos de reivindicación gestionados por la mujer en la escena social, tales como:

La inserción de la mujer en los procesos laborales y aparecieron nuevos métodos anticonceptivos, que le brindaron un inédito control sobre su cuerpo. Junto con estos cambios técnicos y sociales, la transformación de los códigos que regulaban las conductas sexuales impactó fuertemente en la cultura y a ello se sumó el avance en las luchas emancipatorias que tienen su eje en el plano del género y en los derechos de la mujer.²⁹

Todo ello evidencia la incorporación de las miradas en torno a lo femenino, superando el prejuicio que lo plantea como un aspecto marginal. De otro lado, la noción de *clase* se vincula a las culturas juveniles a partir de la necesidad “De afrontar las contradicciones que permanece irresueltas en la cultura parental, como elaboraciones simbólicas de las identidades de clase, generadas por los jóvenes en su transición biográfica hacia la vida adulta, que colectivamente supone su incorporación a la clase.”³⁰

Es decir que, en los procesos de interacción con las “culturas parentales”, los jóvenes no solamente encuentran como interlocutores a sus padres o adultos cercanos, sino que intercambian experiencias en otros escenarios de la vida social, sean estos recreativos, educativos o de convivencia cotidiana.

²⁶ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 111.

²⁷ *Ibíd.*, 111.

²⁸ Margulis, “Sociología de la cultura Conceptos y problemas”, 111.

²⁹ *Ibíd.*, 111.

³⁰ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 113.

El sentido de clase también se vincula a posibles escenarios laborales, así: “la percepción del mundo del trabajo para los jóvenes obreros, de la «carrera» para los jóvenes de clase media, las valoraciones sobre la policía y la autoridad, las interpretaciones que se hacen de los medios de comunicación, etc.”.³¹

Sobre la *etnicidad*, Feixa plantea que la “oposición entre el «nosotros» y el «otros» se reviste de componentes étnicos y a menudo se expresa a través del conflicto por el territorio urbano”³². Esta relación podría configurar tensiones que, en muchos casos, han derivado en prácticas violentas en las ciudades, esto a manera de pretexto y como respuestas para el «otro».

El territorio es un elemento sustancial en tanto evidencia los escenarios en los que las culturas juveniles definen sus prácticas y producen sus sentidos de pertenencia, orientado desde la construcción de la territorialidad.

1.2.3. El estilo.

Una vez que se han determinado las particularidades estructurales que componen las culturas juveniles se vuelve pertinente situar brevemente la manera en que estas definen los estilos que definirán el carácter de su visibilización. Es así que:

Los estilos juveniles son considerados como intentos simbólicos elaborados por los jóvenes de las clases subalternas para abordar las contradicciones no resueltas en la cultura parental; así como formas de resistencia ritual frente a los sistemas de control cultural impuestos por los grupos en el poder.³³

Por ende, dichos estilos materializan y dan forma a las posiciones y actitudes que adoptan los jóvenes frente a diversos aspectos del mundo social, que podrían expresar su inconformidad, sueños, expectativas o frustraciones.

El estilo permite que los jóvenes diseñen sus “significantes”, es decir el componente material (visible y/o escuchable) de su cultura que, como todo producto cultural, es susceptible de ser interpretado, así como criticado, aceptado, descalificado o estigmatizado; al mismo tiempo, el estilo permitiría que los jóvenes planteen estrategias de resistencias de acuerdo al comportamiento del entorno. Por tanto, el

³¹ Ibíd., 113-114.

³² Ibíd., 115.

³³ Ibíd., 89.

estilo “integra tanto sus dimensiones materiales como sus dimensiones simbólicas”.³⁴ A esto, cabe sumar que el sentido del estilo no se refiere la mera adhesión a una moda, sino al proceso de autodefinición que pueden articular los jóvenes, es decir que el estilo se refiere a las construcciones y producciones que los participantes podrían generar mediante su ingenio. Por ejemplo, respecto el estilo en el hip-hop se puede plantear lo siguiente: “El estilo propio es, en apariencia, un principio muy sencillo. Sin embargo, es la prueba de que los jóvenes hoppers han creado una cultura a su medida, una cultura que los hace mejores y los entrena para superar limitaciones”.³⁵

De su lado, Dick Hebdige plantea también que, en ciertos casos, el estilo depende también del “incremento adquisitivo de la juventud”.³⁶ En este sentido, el acceso económico brinda la posibilidad de ampliar el poder para definir el estilo propio con algún grado de autonomía respecto de “lo adulto” y la dependencia económica que ello implica. Por tanto, este autor plantea que los estilos diseñados por los jóvenes pueden entenderse “como adaptaciones parciales de cambios” cuyo impacto podría afectar “a la totalidad de la comunidad”.³⁷

Hebdige ubica a la “hegemonía” como aquel escenario en que los estilos pueden emerger. La institucionalidad social imprime diversos tipos de cánones que operan como una especie de alteridad que motiva la producción de los estilos, estos pueden encontrar puntos de referencia en diversos espacios sociales tales como la familia, la escuela y diversos escenarios de interacción con otros jóvenes en los que se desarrollan los tiempos y las actividades orientadas al ocio o tiempo “no productivo”.

1.2.4. Música, vestimenta y ocio.

Además de los factores que ya se han mencionado y que permiten situar algunas de las condiciones que se manifiestan de manera constante en las culturas juveniles, es necesario señalar dos aspectos que permiten potenciar la visibilidad de las culturas juveniles, se trata de la música y de la vestimenta, elementos que no pueden soslayarse.

³⁴ *Ibíd.*, 89-90.

³⁵ Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, (Bogotá, Fundación Universidad Central, 2002), 144.

³⁶ Dick Hebdige, “Subcultura El significado del estilo”, (Barcelona, Paidós, 2004), 105.

³⁷ Hebdige, “Subcultura El significado del estilo”, 108.

La *música* convoca y congrega a los jóvenes; por medio de ella se transmiten mensajes y en muchos de los casos, en la lógica de ocio, posibilita el desarrollo de la fiesta y otras prácticas de consumo individual de diversión, “la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo”.³⁸ Es importante entender que la producción musical local e independiente constituye una práctica relevante que se articula en el seno de las culturas juveniles. Por ejemplo, Russel A. Potter plantea que “La música es la conciencia diaria de la nación hip hop [...] rimas y figuras literarias circulan en la cultura como corpúsculos en la sangre de un atleta acelerando en la pista”.³⁹ En la música se define el sentido de conciencia social que articula el conjunto de prácticas y acciones con que se visibilizan los jóvenes en el entorno social.

La *vestimenta*, también configura el estilo de los jóvenes en sus producciones identitarias. Rossana Reguillo, incluso, plantea que las prácticas del vestir, en las culturas juveniles, permite generar rangos de identificación con los miembros de una misma cultura y de distinción con los de otras. Chuck D, uno de los representantes más importantes del hip-hop en el mundo y autor de *Fight the Power: Rap, Race and Reality*, destaca claramente el valor que adquiere la vestimenta:

Los jóvenes blancos y negros que están comprando “estilo negro” [...] ni siquiera saben que esos “looks” comercializados por Tommy Hilfiger y otros diseñadores [Adidas] —especialmente los pantalones caídos [y los zapatos sin cordones]— empezaron en la cárcel. Durante los años setenta no se permitían cinturones [ni cordones de zapatos] en las cárceles porque los internos se estaban ahorcando con ellos. Entonces, si un interno de 140 libras usan pantalones extra-grande no tenía otra opción que usarlos caídos [...] Este estilo fue creado por una circunstancia con la que nuestra gente tuvo que lidiar al estar encerrada en un sistema que la constreñía [...] Hoy, usted ve compañías que se están haciendo ricas con esos estilos, vendiéndolos en los centros comerciales y en las tiendas más comerciales de América, y un tipo blanco que toma todas las ganancias.⁴⁰

En cuanto al estilo, los artefactos que caracterizan al hip-hop también han sido absorbidos por el sistema de consumo; de hecho, se evidencia la capacidad con que

³⁸ Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, 122.

³⁹ Russel Potter, “Spectacular Vernaculars Hip-Hop and the Politics of Posmodernism”, (New York, State University of New York, 1995), 151.

⁴⁰ Chuck D, “Fight the power: Rap, Race and Reality, (New York, Delacorte Press). 46.

cuenta la lógica de Mercado para tornar funcionales y rentables las prácticas que se originan con discursos de sentido anticonsumo o antisistémico.

Otorgar a cada prenda una significación vinculada al universo simbólico que actúa como soporte para la identidad. Puede decirse que no existen identidades juveniles que no reinventen los productos que ofrece el mercado para imprimirles a través de pequeños o grandes cambios un sentido que fortalezca la asociación objeto-símbolo-identidad.⁴¹

En el caso del hip-hop se puede constatar, con mucha frecuencia, el uso de ropa extremadamente holgada. Al respecto, se encuentra un criterio generalizado en las conversaciones de los jóvenes que se adhieren a esta cultura juvenil, como lo explica David Añasco, uno de los representantes del hip-hop más antiguos de Quito, quien comentó que esta práctica se asumió a partir de mirar que en las cárceles estadounidenses, las personas debían vestirse con la ropa que estaba a su alcance, generalmente era ropa de tallas más grandes que les quedaban flojas a las personas privadas de la libertad. De ahí, también, el hecho de que los pantalones, por su tamaño caigan y se ubiquen por debajo de las cinturas de quienes los usan.

Al hacer referencia al *ocio*, desde la visión propuesta por Jesús Ibáñez se complementa lo que se ha manifestado anteriormente, el autor aporta la siguiente reflexión:

La juventud es en el macrotiempo, lo que las vacaciones en el mesotiempos y el sueño en el microtiempo [...] Las vacaciones son un paréntesis en el trabajo, la juventud es un paréntesis entre el ocio y el trabajo. Durante el tiempo de trabajo también somos capturados por el principio de realidad: sólo en el tiempo de ocio se libera el principio de placer.⁴²

En torno a ella, cabe señalar que en las dinámicas de mutación de las culturas juveniles también se modifican sus procesos de representación e intervienen, también, en el paso de lo joven a lo adulto. Esto, exige tomar en cuenta la distinción entre el sentido de tiempo productivo frente al tiempo del ocio, toda vez que ambos espacios

⁴¹ Rossana Reguillo, "Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto", (Bogotá, Norma, 2000), 41.

⁴² Jesús Ibáñez, "Por una sociología de la vida cotidiana", (Madrid, Siglo Veintiuno, 1997). 159

implican productividad en diferentes dimensiones y con diversas representaciones y discursos. Al respecto:

Ocio no está relacionado con la inmovilidad o la inactividad, al contrario, Ocio no es ausencia de actividad, sino actividad libre [...] La juventud es tiempo de ocio relativo (la infancia es tiempo de ocio absoluto). En la juventud –como en el sueño o en las vacaciones– nos abrimos a lo imaginario, nos cargamos de libertad [...] La juventud sólo tiene sentido como embrague entre la infancia y la madurez. Cuando desaparece el futuro, la juventud pierde su razón de ser.⁴³

En este sentido, la orientación analítica del presente trabajo se ancla en la identificación, dentro del caso de estudio, de la pertinencia de la reflexión respecto a la caducidad del sentido de lo joven, asociada a procesos de transformación progresiva y ligada a una línea de tiempo específica que deja al descubierto la interrogante sobre la manera en que podrían perdurar, pese al paso del tiempo, el espíritu de la cultura juvenil, sus prácticas y discursos; o, si existe alguna variación o definición de nuevos sentidos, cuando los sujetos llegan a la adultez.

1.3. Situación de lo joven.

1.3.1. Las culturas juveniles a la luz de la idea de subalternidad.

En el marco de la reflexión teórica de este trabajo de investigación, entre otros postulados esenciales, se toma como referencia la vinculación que trabaja teóricamente Carles Feixa entre la definición de culturas juveniles y la concepción propuesta por Antonio Gramsci de “culturas subalternas”, en la medida en que su aporte permite un marco de comprensión sobre el origen de las culturas juveniles en sus contextos, su formación, su desarrollo, así como el abandono de tal condición. En el caso concreto del objeto de estudio de este trabajo contribuye a circunscribir adecuadamente el sentido inicial que permitirá la creación del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador y sus procesos de transformación. En este sentido, desde la óptica gramsciana, las culturas juveniles se asocian con:

“las culturas de los sectores dominados, y se caracterizan por su precaria integración en la cultura hegemónica, más que por una voluntad de oposición explícita. La no integración –o integración parcial– en las estructuras productivas y reproductivas es una de las características esenciales de la juventud. Los jóvenes, incluso los que

⁴³ Ibáñez, “Por una sociología de la vida cotidiana”, 159.

proviene de las clases dominantes, acostumbran a tener escaso control sobre la mayor parte de aspectos decisivos en su vida, y están sometidos a la tutela (más o menos explícita) de instituciones adultas”.⁴⁴

La inclusión de la distinción y la definición que realiza Antonio Gramsci de estos dos conceptos centrales en su producción intelectual (hegemonía y subalternidad) adoptadas por Carles Feixa, adquieren relevancia teórico-analítica en la medida en que permiten entender que existen procesos sociales, económicos y, por supuesto, político-culturales que erigen a unas culturas como dominantes (hegemónicas) y ubican a otras en condición de dominadas (subalternas).

El concepto de hegemonía es central: aparece como el criterio concentrador de poder en un grupo de la sociedad que impone sus coordenadas de comprensión y comportamiento en lo social, político, económico y cultural (carácter totalmente ideológico) a las demás, u otras, culturas. Gramsci formuló aguda crítica respecto de las intenciones de imposición de la ideología burguesa como pensamiento hegemónico estandarizado.

A decir de Gramsci, la distinción entre sectores hegemónicos y subalternos se da:

“por una ‘guerra de posiciones’ en la que se debe lograr la captación de la población total, en la que el administrador del Estado, es decir el gobierno debe atacar a los sectores subalternos de manera tal que organice permanentemente la ‘imposibilidad’ de disgregación interna: controles de todo tipo, políticos, administrativos, etcétera, reforzamiento de las ‘posiciones’ hegemónicas del grupo dominante, etcétera”.⁴⁵

Esta perspectiva le permite a Carles Feixa sostener que la hegemonía del sector dominante ejecuta acciones concretas para subalternizar a las culturas juveniles y estigmatizar sus prácticas.

En este sentido, Gramsci plantea la necesidad de que los grupos subalternos identifiquen objetivamente las necesidades de emancipación, es decir no se niega la totalidad del sistema; se particularizan los elementos, se objetivizan en función de las prioridades, intereses e intenciones del grupo subalterno o de sus “necesidades”.

⁴⁴ Carles Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, (Barcelona, Ariel, 2006), 106.

⁴⁵ *Ibíd.*, 106.

En torno al planteamiento de Gramsci, tomado por Feixa para definir y explicar las prácticas que articulan las culturas juveniles, se evidencia la necesidad de que lo subalterno articule una instancia de responsabilidad sobre sí mismo y sobre el rol que debe desarrollar en el entorno social más allá del papel asignado por la estructura social. Vale destacar que el hecho de reconocer este paso hacia la “responsabilidad” no implica que los sectores subalternos se hayan encontrado siempre en actitud pasiva. En esta medida, se toma en cuenta que el paso anterior a la toma de conciencia y, por ende, a la acción social y toma de responsabilidad en su rol y direccionamiento histórico, es la resistencia, cuya cualidad no es la inmovilidad. Así, se da paso a la comprensión de los procesos mediante los cuales los sectores subalternos pasan de la “resistencia a ser personas históricas”, en términos gramscianos.

1.3.2. La transición a lo popular.

Se ha focalizado la visión de “subalternidad” planteada por Gramsci, pero es imprescindible ampliar su definición tomando como referencia, de un lado, la manera en la que Pablo Alabarces vincula lo subalterno a lo popular; y, de otro, la perspectiva de subalternidad propuesta por John Beverley. Este redimensionamiento teórico reposiciona al objeto de estudio, puesto que el conjunto de prácticas que encierra la cultura hip-hop abarca, más allá de la identidad juvenil una vez que se ha producido el abandono de tal condición, también un conjunto de aspectos que se relacionan directamente con la cultura popular en condiciones de subalternidad.

Pablo Alabarces plantea la necesidad de vincular el sentido de lo popular a la reflexión de lo subalterno, a partir de la posibilidad de resemantizar “lo popular leyéndolo como *la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica*”⁴⁶. Además, este autor señala que lo subalterno ha sido entendido en los siguientes términos:

...como ‘de rango inferior’: sintagma que en su sintética composición, es una excelente muestra de la configuración textual de la desigualdad. Resta delimitar el término opuesto en esta relación binaria, lo ‘superior’, contraposición que exhibe la condición de posibilidad de lo subalterno en tanto sólo definible con respecto a *otro*.⁴⁷

⁴⁶ Pablo Alabarces y otros, “Resistencia y mediaciones Estudios sobre cultura popular”, (Buenos Aires, Paidós, 2008), 31.

⁴⁷ *Ibíd.*, 285.

Alabarces critica que todo lo referente a lo popular, como instancia dominada, sea narrado y representado por la instancia de “lo dominante” a partir de los lenguajes que se articulan desde la hegemonía, el “lenguaje letrado” impone la narrativa que subalterniza a lo popular reduciéndola al canon de un lenguaje “iletrado”. Por tanto, el autor plantea la necesidad de encontrar “esas fisuras y esos intersticios, los lugares donde la cultura popular deja ver una oposición y se deja ver como subalterna, donde afirma precisamente su subalternidad, el rasgo que define su posición jerárquica de cultura dominada”.⁴⁸

Entender la importancia de lo popular en la construcción de las prácticas culturales, en este caso orientadas al objeto de estudio como representantes de la cultura hip-hop permite aproximarse a “las condiciones de producción de cualquier discurso: básicamente, el derecho a la voz. Y que de un modo no menos importante designa el derecho a la visibilidad y a los modos de administrar esa visibilidad”.⁴⁹

Esta necesidad e intención de tomar la voz y asumir múltiples voces y de definir los mecanismos que podrían permitir a lo popular-subalterno marcar las pautas de su auto-visibilización se vinculan directamente con lo que Alabarces entiende por “resistencia”:

...la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla. Entendemos aquí *subalternidad* de manera amplia, en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominado extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria. Por su parte, sostenemos que la interpretación de esa *posición resistente* puede ser producida tanto por los que ejercitan la acción como por aquellos que, dada su posición hegemónica, sean sus destinatarios. *Señalar la dominación* significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, *modificar la –situación de–dominación* significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía.⁵⁰

Lo popular, en el marco de lo subalterno y en referencia a diversas dinámicas de “resistencia”, posibilita la comprensión de una condición de movilidad⁵¹ orientada al cambio estratégico de lugares, entre las esferas de lo hegemónico y las resistencias.

⁴⁸ *Ibíd.*, 25.

⁴⁹ *Ibíd.*, 26.

⁵⁰ *Ibíd.*, 33.

⁵¹ Se alude a trascender una visión estática y lineal

En este sentido, es necesario observar si existe algún aspecto relevante en los contextos en que se ha desarrollado el objeto de este trabajo, debido a que las modalidades de resistencia responden a:

...contextos concretos e históricos, atendiendo a la vez a una configuración sincrónica –aquella que nos recuerda constantemente el marco más amplio de una política, una cultura y una economía [...]– y diacrónica –la que nos permite atender las transformaciones [...] lo que persiste, lo que se recupera, lo que se reinventa, lo que obstinadamente permanece–⁵²

Sin embargo, el reclamo por el derecho a la voz en clave de resistencia tiene como desafío “enfrentar un lenguaje difundido, legalizado y estipulado como único posible, basado en el predominio de una supuesta cultura universal establecida como último horizonte de pensamiento”⁵³; y, por tanto, se podría mover en los márgenes que le distancian de los lenguajes “dominantes” en función de “la reivindicación de lo popular como un modo de conocer, una experiencia directa de lo real sin mediación”.⁵⁴

Vale recalcar que la cultura popular se desarrolla, también, en el contexto de las reglas que define el mercado, donde los “sujetos populares” son capaces de “construir productos culturales aprovechando las brechas del mercado”.⁵⁵ Es decir que el mercado interviene en la producción de los escenarios en los que lo popular-subalterno produce sus mecanismos de “resistencia”.

Desde la perspectiva de John Beverley, se puede tomar el sentido de “sujeto subalterno” en su búsqueda por instituirse como un sujeto en la Historia, para lo cual resiste y desdice cualquier tipo de representación construida e impuesta por los sectores hegemónicos. Desde esta perspectiva, “lo Real –en el sentido lacaniano del término– que el testimonio nos fuerza a confrontar no es sólo la ‘representación’ del subalterno como víctima de la historia sino también su capacidad como sujeto de un proyecto de transformación que aspira a ser hegemónico por derecho propio”.⁵⁶

⁵² Ibíd., 57.

⁵³ Ibíd., 264.

⁵⁴ Ibíd., 265.

⁵⁵ María Graciela Rodríguez; “La pisada, la huella y el pie”. En Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez. En *Resistencia y mediaciones Estudios sobre cultura popular*, (Buenos Aires, Paidós, 2008), 313.

⁵⁶ John Beverley, “Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía”, (Caracas, CERLAG, 2011), 32.

Este autor reconoce “la irrupción de sujetos popular-subalternos extremadamente heterogéneos”⁵⁷, así como el hecho de que el sujeto subalterno “emerge de una historia de prácticas discriminatorias y excluyentes”⁵⁸ y, por ende, busca las maneras para poder formar parte de la Historia, al mismo tiempo diseña su estrategia para escribir su historia.

Lo que se puede pensar aquí, en cambio, es un nuevo tipo de política que interpela al “pueblo” como un posible nuevo bloque hegemónico no como un sujeto unitario, homogéneamente “nacional” y moderno, sino en cambio, en la forma en que Bauer hablaba de “comunidades de voluntad”, internamente fisuradas, heterogéneas y múltiples.⁵⁹

El sujeto popular-subalterno, en tanto concepción, no tiene que ver con un sujeto uniforme enmarcado en un criterio estandarizado, este sujeto se ve desinvertido del carácter de unicidad en indivisibilidad. El sujeto se diversifica a partir de la carencia de poder que históricamente ha determinado su situación de subalternidad enmarcado, también, en lo popular. Beverley concluye que “los estudios subalternos son un lugar donde personas con diferentes urgencias y agendas, pero comprometidos por la causa de la emancipación y de la igualdad social, pueden trabajar juntos”.⁶⁰

1.3.3. Crisis de autoridad. El tránsito al abandono de la condición juvenil.

Una vez planteada la relación entre la visión de “lo popular” y la de “subalternidad” se posibilita el abordaje del objeto de estudio como una instancia que adquiere este sentido y que, posteriormente, se sirve de las “crisis” que pueden sufrir las instancia hegemónicas para aprovecharlas y convertirlas en intersticios a partir de los cuales podrían generar su movilidad y diversos tipos de acciones de negociación.

Lo que diferencia a la condición juvenil de otras condiciones sociales subalternas (como la de los campesinos, las mujeres y las minorías étnicas) es que se trata de una condición transitoria: los jóvenes pasan a ser adultos (pero nuevas cohortes generacionales los reemplazan). Este carácter transitorio de la juventud («una enfermedad que se cura con el tiempo») ha sido utilizado a menudo para menospreciar los discursos culturales de los jóvenes.⁶¹

⁵⁷ Beverley, “Políticas de la teoría”, 79.

⁵⁸ Homi Bhabha, “Editor’s Introduction”, *Front Lines/Border Posts*. Número especial de *Critical Inquiry* “23/3 (1997), 450.

⁵⁹ John Beverley, “Políticas de la teoría”, 139

⁶⁰ John Beverley, “Subalternidad y representación”, (Madrid, Iberoamericana, 2004), 49.

⁶¹ Carles Feixa, “De jóvenes bandas y tribus”, (Barcelona, Ariel, 2006), 106.

La edad se convierte en un pretexto que da paso a la calificación de lo joven, sea bajo el estigma de inmadurez, desconocimiento o como una instancia susceptible de ser inscrita en alguna dinámica de subalternidad. No obstante, el carácter de “transitoriedad” permite que esa calificación quede suspendida y sea superada una vez que ha finalizado la etapa juvenil. Así, queda pendiente y se posterga la búsqueda de soluciones a los supuestos problemas que representan los jóvenes en la sociedad.

Pero, debido a la llegada de nuevas generaciones, el discurso dominante se mantiene y se impone en cada nueva generación, es decir, siempre hay más y nuevos jóvenes, vigentes en cada época, sobre quienes se imponen nuevos criterios suabalternizantes, como un ejercicio subyacente de poder. Mientras, la generación anterior dejó de ser joven y ascendió en edad, así llega a formar parte de la escala de poder a la que tienen acceso por el hecho de haber asumido la condición de adultez.

Pese a ello, Feixa plantea que ciertas instancias juveniles han podido diseñar escenarios para autolegitimarse y visibilizarse en la esfera social desde sus aspiraciones, iniciativas, estéticas, es decir desde sus producciones culturales.

En medio de este escenario, cabe referirse al planteamiento de Gramsci respecto de la denominada “crisis de autoridad” que implica la generación de tensiones y confrontaciones entre “lo nuevo y lo anterior”.

La crisis consiste en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer: en este interregno se verifican los fenómenos patológicos más variados (...) A este párrafo han de vincularse algunas observaciones hechas sobre la llamada “cuestión de los jóvenes” determinada por la “crisis de autoridad” de las viejas generaciones dirigentes y por el impedimento mecánico que se ejerce sobre quien podría dirigir para que desarrollen su misión.⁶²

Es así que se evidencia una tensión entre la iniciativa y necesidad que plantean los jóvenes para lograr la “innovación” del conjunto de valores y prácticas sociales frente a las generaciones anteriores que pugnan por mantener y prolongar la visión tradicional que es entendida por los jóvenes como arcaica.

Gramsci añade que “se trata de una crisis en la que se impide que los elementos de resolución se desarrollen con la celeridad necesaria; quien domina no puede

⁶²Antonio Gramsci, *La questione dei giovani*, (Turín, Einaudi), citado por Carles Feixa, “De jóvenes, bandas y tribus”, 74-75.

resolver la crisis, pero tiene el poder de impedir que otros la resuelvan”.⁶³ Asimismo, Feixa explica que en la reflexión sobre la relación hegemonía-culturas juveniles se pueden presentar “rituales de contestación ‘representados’ por los jóvenes en el ‘teatro de la hegemonía’, que ponen en crisis el mito del consenso: su emergencia está vinculada a los periodos históricos en que se pone de manifiesto una crisis de la hegemonía cultural”.⁶⁴

Las crisis se configuran como una dinámica de ruptura y recomposición, de subyugación y autoridad, en la que coexisten ciclos paralelos; de un lado, los jóvenes que adquieren condición adulta logran adecuarse en esta instancia y llegan a reproducir aspectos del adultocentrismo que anteriormente criticaron y la ruptura que generan frente a las nuevas personas que se incluyen en el ciclo de la generación joven.

1.4. Mutaciones culturales derivadas del abandono de la condición juvenil.

Hasta el momento se han planteado los aspectos característicos de las culturas juveniles que dan cuenta de la manera en que se estructuran y funcionan. No obstante, el presente trabajo busca, además, interpretar la dinámica de transformación del objeto de estudio una vez que las personas que lo integran han abandonado su condición de juventud y, por ende, es imprescindible reflexionar sobre la categoría de *mutación*, como aspecto esencial en la construcción del argumento interpretativo pertinente al caso de estudio.

El proceso de auto-construcción de identidades, en general, implica la necesidad que manifiestan las culturas de renovarse permanentemente y de encontrar dinámicas que les permitan enfrentar escenarios cambiantes en los que deben enfrentar diversos tipos de contingencias. En este trabajo, se vuelve necesario identificar los aspectos que permiten y definen la mutación del objeto de estudio que, inicialmente, se encontraba en condición de juventud y que, al abandonarla, vivió una serie de mutaciones. Al respecto, Martha Marín y Germán Muñoz plantean:

Entendemos la mutación como una faceta del impulso creativo presente en las culturas juveniles, cuyo estudio permitiría advertir más claramente:

- lo inadecuada que resulta la idea de un yo que permanece idéntico y estable para comprender las subjetividades que se construyen en las culturas juveniles;

⁶³ Ibíd., 17-18.

⁶⁴ Ibíd., 89-90.

- los movimientos entre fijeza y fluidez, propios de los procesos de construcción de subjetividad;
- las oscilaciones entre apego y libertad de los jóvenes con respecto a sus culturas;
- el trastocamiento de los códigos de las culturas mismas por parte de los mutantes;
- la apertura de los mutantes a otras dimensiones y encuentros-conexiones con elementos muy heterogéneos.⁶⁵

De esta manera, se aborda el carácter de transformación al que están expuestas las culturas juveniles; se hace hincapié en la tensión que se presenta entre la estabilidad propia del sistema social y la inestabilidad propia de la curiosidad juvenil, cuyas búsquedas trastocan el sentido *esencialista* que se trata de imponer en el mundo, en las personas y en la cultura. Estos cambios se hacen claramente visibles una vez que sus protagonistas dejan de ser jóvenes.

Es pertinente mencionar el criterio que los autores toman de Mario Margulis y Marcelo Urresti que vincula la condición de “inestabilidad” a la de “mutación” gracias a la “inseguridad personal y colectiva, una sensación de incompletud, una especie de modernidad frenética y triunfante que hace pesar sobre todo grupo constituido la amenaza de la disolución”.⁶⁶

En las culturas juveniles se podría identificar a la carencia como uno de los elementos que promueve la mutación, posibilita procesos de permanente transformación y da lugar al “desenvolvimiento de líneas de virtualidad, configuraciones de lo posible”⁶⁷, de ahí que en el sentido que manifiesta Jean Duvignaud “el hombre ya no es lo que es, el disfraz confiere una segunda naturaleza: el desea y el mundo cambia de forma según su deseo”.⁶⁸

Sobre la mutación, los autores Marín y Muñoz concluyen lo siguiente:

- La cantidad de manifestaciones y posibilidades de las mutaciones en las culturas juveniles nos hacen más conscientes de la existencia de una diversidad de

⁶⁵ Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 271.

⁶⁶ Mario Margulis y Marcelo Urresti, *La construcción social de la juventud*. En Humberto Cubides, ed., “Viviendo a Toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades”, (Bogotá, Siglo del Hombre, 2002), 18.

⁶⁷ Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 279.

⁶⁸ Jean Duvignaud, *El juego del juego*. En Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 273.

temporalidades. Desde una mirada evolutiva, la única posibilidad de cambio que cabe a un joven es marchar hacia la adultez.

- El estudio de la mutación origina toda una serie de preguntas relacionadas con la construcción de subjetividad y la autocreación en las culturas juveniles. ¿Cómo se realiza esta construcción? ¿Se trata de un trabajo creativo en el que todo se reduce a un simple juego de agentes jóvenes que realizan una acción sobre sí mismos? Seguramente no. ¿Intervienen entonces factores externos al sujeto que provocan o contribuyen a la mutación? Lo hemos visto con la música. Estudiar la mutación permitiría establecer cómo operan los conceptos más contemporáneos de sujeto y subjetividad en las culturas.
- Si bien la música brinda una cierta cohesión a las culturas, parece ser también una fuerza de mutación.⁶⁹

Este carácter de conversión adquiere validez al momento de entender que el hecho de ser joven tiene un condicionamiento biológico de perecibilidad y que al hacerlo también se vuelve inevitable la asunción de nuevos roles en la vida social.

1.4.1. Otras mutaciones: el mercado y la creatividad.

Es necesario señalar que los procesos de mutación también intervienen en la lógica de comportamiento del mercado que se relaciona con las acciones culturales, en general, y con las que desarrollan los jóvenes una vez que llegan a ser adultos y podrían adquirir otro tipo de condición como la de sujetos populares-subalternos, en particular.

Matías Zarlenga y Juliana Marcús entienden que la cultura ha experimentado un cambio fundamental. Del criterio que ceñía a la cultura al ámbito de “la creación de una identidad nacional”⁷⁰ se ha pasado a uno que pretende construir un escenario en el que se produce un estrecho vínculo entre el mercado y la cultura, donde el primero busca cooptar a la segunda mediante estrategias que la puedan volver rentable.

La cultura se empieza a utilizar aquí en un sentido muy diferente, como un bien o un servicio que puede reportar un beneficio económico directo para las ciudades, sea como imagen de ciudad (*branding*) para el atractivo turístico o como industria o sector (industrias creativas) para el desarrollo económico.

Este uso estratégico y restringido de la cultura supuso la confluencia de geógrafos, urbanistas, economistas y hacedores de políticas para la elaboración de un nuevo tipo de planificación urbana que incluía como elemento central a la cultura. Así se pasó de la planificación urbana a la planificación cultural en las ciudades (Evans, 2001).⁷¹

⁶⁹ Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 287.

⁷⁰ Matías Zarlenga y Juliana Marcús, *La cultura como estrategia de transformación urbana: un análisis crítico de las ciudades de Barcelona y Buenos Aires*. En Mario Margulis, y otros, “Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales”, (Buenos Aires, Biblos, 2014), 36.

⁷¹ *Ibíd.*, 70.

Esta preocupación por la cultura como un bien de potencial rentabilidad, en términos económicos, también permite entender que se puede convertir en uno de los aspectos que, si se maneja estratégicamente, podría convertirse en un elemento que aporte al desarrollo de una ciudad.

También implica la posibilidad de incrementar y diversificar la oferta de actividades culturales que presenta la ciudad a las personas. Asimismo, es una oportunidad para mejorar la calidad de los productos culturales y constituye una motivación para que diferentes sectores emergentes de la sociedad desarrollen más y nuevos emprendimientos, fomentando una cultura de “industrias creativas”.⁷²

La lógica mercantil avanza sobre las lógicas culturales y sociales que se despliegan en ambos barrios e incide en lo urbano, es decir en el espacio vivido y practicado (de Certeau, 1996; Lefevre, 1969), aquel espacio de la experiencia producido a través de los usos y las relaciones sociales (Franquesa, 2007). Sin embargo, a partir de las resistencias y reacciones de las asociaciones vecinales y artísticas entendemos que existe otras formas de “hacer ciudad” que se oponen a las lógicas hegemónicas de pensar y construir la ciudad.⁷³

Pensar en este proceso de industrialización de la creatividad conlleva un segundo aspecto que marca otro tipo de tensión y relación entre la ciudadanía y el aparato estatal. Mario Margulis plantea que es necesario entender la dicotomía que se presenta al momento de pensar y desarrollar “políticas culturales”; y, George Yúdice se refiere a dos modelos que permiten entender la distribución de la creatividad en la actualidad.

Margulis entiende a las políticas culturales como “acciones deliberadas” en función de intervenir en la sociedad y pueden ser:

Intervenciones públicas o privadas, por parte de sectores gubernamentales, de instituciones de la sociedad civil o de otros actores sociales con capacidad de acción suficiente, que explícitamente apunta a introducir cambios en el plano cultural. Estas intervenciones invocan un proceso de transformación, sugieren una praxis. Se trata de modificar algún aspecto de la cultura vigente en procura de alguna finalidad.⁷⁴

⁷²Ibíd., 49.

⁷³ Ibíd., 53.

⁷⁴ Ibíd., 15.

En este sentido, en el ámbito de las políticas culturales, Margulis identifica dos instancias desde las que se pueden proponer estas políticas culturales. Una se refiere a las políticas culturales que tradicionalmente han sido planteadas desde el Estado y que le ha permitido penetrar “en los más variados espacios de la vida social en los que habitualmente despliega su actividad”.⁷⁵

El Estado, sustentado en su carácter administrativo, plantea políticas generalizables que buscan llegar a una gran cantidad de personas; condición de generalización que implica el desarrollo de políticas que se enmarcan en una lógica de hegemonización que no toma en cuenta las necesidades particulares de diferentes sectores emergentes de la sociedad.

La otra dimensión desde donde se pueden plantear las políticas culturales es desde la necesidad de “agregar las intervenciones de otros actores de la sociedad civil, tienen una dimensión cultural: son también políticas culturales”.⁷⁶ Es decir, estas políticas culturales responden a las necesidades específicas de grupos o sectores particulares de la sociedad.

Esta dimensión de la política cultural necesita encontrar fuentes de financiamiento que permitan su implementación y pueden referirse a temas variados, tales como:

...a reducir la desigualdad y mitigar la discriminación hacia sectores históricamente estigmatizados o segregados, como pueden ser los cambios vinculados con la sexualidad que incluyen menor desigualdad de género [...] También las medidas de protección de los derechos de los pueblos originarios implican, junto con aspectos vinculados con derechos civiles, económicos y protección legal, una redistribución de valores en el plano de lo simbólico que conducen a avances en cuestiones ligadas con la dignidad, la identidad y la ciudadanía plena. Los aspectos mencionados, y en general lo que atañen a los derechos de las minorías, llevan consigo un cambio en las estructuras de sentido arraigadas, lo que torna más permeable a la cultura para nuevos avances en dirección al reconocimiento de los derechos de otras minorías que desde antiguo son objeto de trato discriminatorio y desigual. Esto se logra a medida que se reduce la estigmatización de colectivos de diferente índole y se avanza hacia una efectiva igualdad de derechos.⁷⁷

No se puede descuidar el hecho de que el planteamiento de políticas culturales, sea del lado del Estado, central o municipal, o de diferentes sectores de la ciudadanía,

⁷⁵ *Ibíd.*, 10.

⁷⁶ *Ibíd.*, 23.

⁷⁷ *Ibíd.*

en función de lograr la transformación de ciertos aspectos de las estructuras culturales vigentes o de los universos sociales de significación, se enmarca en dinámicas de lucha que buscan lograr espacios de poder para lograr su visibilización.

Desde otra perspectiva, George Yúdice sostiene que en las transformaciones que se presentan en las lógicas del mercado, se torna fundamental la creatividad con que, sea el Estado o la ciudadanía, se planean proyectos y políticas culturales. Se pueden interpretar dos momentos de “rearticulación de la creatividad” que se relacionan directamente con las maneras en que algunos sectores sociales emergentes desarrollan sus emprendimientos.

Yúdice señala que en la actualidad es necesario entender las maneras en que la creatividad se distribuye y cómo esta distribución se mueve en los espacios de construcción de hegemonías. “Podemos decir que los procesos de globalización redistribuyeron la creatividad, extendiendo el mando y control del norte en sectores económicos convencionales como la banca y los mercados financieros a los sectores populares”.⁷⁸

Por tanto, se evidencian “dos modelos de distribución de la creatividad”. De un lado, se presenta el modelo de “las grandes empresas, modelo propietario, basado en la búsqueda de grandes ganancias mediante *best-sellers* y *block-busters*, protegidos por el derecho de copia o copyright. Ese modelo genera valores y modos de ser”.⁷⁹ Se enmarca en la intención exclusiva de generar ganancias y adquiere un sentido de generalización de lo creativo.

De otro lado, se encuentran las maneras creativas de otros sujetos emergentes que optan por desarrollar emprendimientos particulares en función de sus objetivos e intereses.

La mirada de modelos alternativos también generan valores y modos de ser, la mayoría de los que se examinan en la sección “buenas prácticas”, orientados a la solidaridad, la creación de complejas redes interculturales que a la vez fortalecen el tejido de las culturas locales, y la creencia en sistemas abiertos, lo cual en algunos casos favorece el intercambio, y en otros, modelos innovadores que producen renta necesaria para seguir adelante”.⁸⁰

⁷⁸ George Yúdice, *La creatividad rearticulada*. En Néstor García Canclini y Juan Villoro (coord.), “La creatividad redistribuida”, (México, Siglo veintiuno, 2013), 22.

⁷⁹ Yúdice, “La creatividad rearticulada”, 49.

⁸⁰ *Ibíd.*, 49.

A partir de la gestión de estos sectores emergentes se puede disminuir la asimetría que ha prevalecido en el planeamiento y ejecución de políticas culturales y se le brinda, a la ciudadanía, la posibilidad de empoderarse y consolidarse como sector propositivo de la sociedad para jugar en los campos de la producción creativa y del consumo cultural. Asimismo, estas industrias creativas se sostienen a partir de “redes de apoyo mutuo, otros informales, y casi todos aprovechan las nuevas tecnologías”⁸¹, estos sectores se benefician del potencial de Internet para socializar sus producciones y lograr construir nuevas cadenas de producción y de consumo de bienes culturales.

Finalmente, García Canclini ofrece una trama interpretativa que permite explicar la manera en que se da la transformación del “consumo de bienes culturales” a “las nuevas formas de *creatividad* y *sociabilidad*”⁸² en un contexto en el que cobra protagonismo la juventud y busca desarrollar mecanismos para crear y socializar sus productos simbólico-culturales.

En este contexto, caracterizado por la redistribución de la creatividad y el apareamiento de diversas modalidades de políticas públicas, es necesario:

...conocer las estrategias y tácticas con que los jóvenes buscan crearse empleos, desplegar nuevas vías de creatividad y sociabilidad, agruparse en torno a proyectos que les den oportunidades mayores que las existentes en una sociedad estancada. Encontramos actualmente [...] usos no convencionales de los capitales educativos, culturales y tecnológicos por parte de los jóvenes que les dan competencias distintas a las previstas por la historia social.⁸³

En este escenario, los jóvenes se ven motivados a desarrollar diferentes competencias que les permitan articular nuevas estrategias cuya centralidad es la “creatividad” que adquiere un sentido más democrático, que da paso a la participación abierta de un mayor número de personas en las esferas de la producción cultural y que, a su vez, motiva nuevos espacios de consumo.

De igual manera, se observa un proceso de transformación en el que estos sujetos referenciados en la creatividad también aportan para modificar la visión

⁸¹ *Ibíd.*, 22.

⁸² Néstor García Canclini, *Prefacio*. En Néstor García Canclini y Maritza Urteaga (coord.), “Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes”, (Buenos Aires, Paidós, 2012), 16.

⁸³ Néstor García Canclini, “Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes”, 29.

tradicional y paternalista del Estado, frente al cual la ciudadanía permanecía inmóvil, a merced y en espera de que la administración gubernamental de turno desarrolle alguna política sobre la cultura. Frente a esto, los jóvenes desarrollan “procesos, prácticas y discursos reveladores de formas novedosas de hacer y comunicar la cultura”⁸⁴ y se da paso a experiencias de autogestión, lo que les permite una inserción eficiente en los sectores del mercado que les proveen ganancias económicas.

Para lograr este objetivo, evidentemente, los jóvenes recurren a estrategias que les permitan lograr el apoyo económico y, después, los mecanismos para difundir su producción cultural. Esto empuja también a las instituciones gubernamentales y no gubernamentales a redefinir sus acciones en función de lograr el acercamiento a estos sectores juveniles emergentes.

También se da una modificación en el plano de la relación laboral del que forman parte los jóvenes y en la manera en que administran su economía:

Hoy los jóvenes no poseen trabajos con contrato. Se ganan la vida con proyectos esporádicos o con trabajos por honorarios. Muchos afirman que viven al día o generando pequeños ahorros para afrontar tiempos de menor carga laboral, lo que los ha obligado a tener mucho orden y austeridad en sus presupuestos domésticos: ser artista joven implica aprender a penar a mediano plazo y administrar los ingresos esporádicos a lo largo de los meses de desocupación.⁸⁵

En conclusión, de una lado, los jóvenes, cuando aún los son y cuando dejan de serlo, cuentan con la posibilidad de desarrollar un conjunto de prácticas a partir de las cuales se les podría calificar como “emprendedores culturales”, es decir como “profesionales que entienden las estructuras del mercado sin perder por ello especificidad y dominio sobre el ámbito cultural (Rowan 2010)”.⁸⁶

Esta manera de entender el emprendimiento permite que estos sujetos se involucren con diversos campos de actividad —no necesariamente conocidas en principio— y que se preparen para realizar actividades nuevas en procesos de experimentación en los que también intervienen destrezas para negociar con los mecanismos de producción.

⁸⁴ *Ibíd.*, 32.

⁸⁵ Carla Pinochet y Verónica Gerber Bicecci, “Compendio para ciegos (o dónde buscar el relato de una generación invisible)”. En Néstor García Canclini y Maritza Urteaga (coordinadores); *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*, 62-63.

⁸⁶ *Ibíd.*, 75.

En síntesis, el conjunto de cambios que se presencia en la adaptabilidad de los antes sujetos jóvenes, hoy adultos, a las dinámicas de administración gubernamental que también busca acercarse a estos sectores y a los comportamientos del mercado, cada uno con sus matices y dinámicas, evidencia una gran capacidad, desde la mirada de García Canclini, para entrar y salir de los entornos que define la modernidad, en función de sus intereses y conveniencias, orientados a su supervivencia y con el fin de obtener réditos económicos. Todo esto, sirviéndose de las bondades que presentan las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación en el mundo contemporáneo para hacerse ver, promocionarse y establecer alianzas estratégicas.

Capítulo segundo

Cultura hip-hop: origen, elementos, sentido, Ecuador en la escena

2. El hip-hop.

El presente capítulo se orienta a interpretar el contexto cultural y el antecedente musical de donde proviene la cultura hip-hop, para ello se toman como referencia tres fuentes: en primera instancia se cita a Jeff Chang, historiador del hip-hop y Director Ejecutivo del Instituto para la diversidad de las Artes de la Universidad de Stanford; en segunda, se referencia a Anki Toner, otro destacado investigador y académico de la cultura hip-hop, quienes concuerdan en la versión histórica del hip-hop; y, finalmente, se cita el artículo titulado *Hip Hop, cómo se apoderó del mundo*, publicado en la revista internacional especializada National Geographic en su edición de abril de 2007. También se explicarán los elementos articuladores de la cultura hip-hop, tales como el MC, Maestro de Ceremonias; DJ, Disc Jockey; Bboy y Bgirl, representantes del breakdance; y, el grafiti.

2.1. El origen del hip-hop.

El hip-hop tiene su origen en el contexto que permitió el Bronx de Nueva York de las décadas del 60 y 70, cuya característica principal fue una aguda crisis económica que azotaba a la ciudad y que se evidenció en los siguientes aspectos:

2.2. Proceso de exclusión y xenofobia.

La construcción de una gran autopista, la Cross-Bronx Expressway, representó el inicio de la división étnico-racial de la población, debido a que su construcción implicó la necesidad de:

“demoler los departamentos de clase media-baja, modestos y dignos, que ocupaban familias irlandesas y judías, a quienes se compensó económicamente con unos míseros doscientos dólares por ambiente. Mientras otras familias trataban de conseguir otra vivienda en una ciudad con muy poca oferta residencial, no les quedó más remedio que refugiarse en edificios derruidos, clausurados.”⁸⁷

⁸⁷ Chang, “Generación Hip-Hop”, 22.

La construcción de esta vía afectó directamente a sesenta mil personas, cuya reubicación marcó una clara dinámica de división y segregación social en el Bronx: de un lado, se mejoraron y realizaron programas habitacionales para reubicar a la población “blanca” con mayores comodidades; y, de otro, se aislaba a la población afroamericana y latina con planes habitacionales que no contaban con los mismos beneficios que los de la población “blanca”. Esto obligó a afrodescendientes y latinos a desplazarse a las zonas que se habían diseñado exclusivamente para los “blancos”, hecho que dio como resultado el apareamiento de pandillas.

El aislamiento de las élites blancas tuvo su contraparte violenta en las calles, adonde habían sido relegadas las personas de tez oscura. Cuando las familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas se mudaron a barrios que hasta hace poco eran mayormente judíos, irlandeses e italianos, bandas de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y en peleas callejeras. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en defensa propia y luego también por poder o diversión.⁸⁸

El deseo de progreso y la promesa de contar con una gran autopista que acortaba distancias y disminuía tiempos de recorrido entre un extremo de la ciudad y otro, traía consigo una serie de consecuencias que ya representadas en la vida cotidiana llevaron a Marshall Berman, autor de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, a expresar que: “al viajar por la Cross-Bronx Expressway conteníamos las lágrimas y apretábamos el acelerador”.⁸⁹

Las consecuencias, sin duda alguna, evidenciaban el escenario de conflictividad económica y social que enfrentaba la población a causa de la construcción de esta autopista y, precisamente, dichas consecuencias fueron las que permitieron la emergencia del hip-hop investido de su sentido inicial.

En el plano *económico*, plantea Chang, se dieron las siguientes consecuencias:

Estas eran las cifras nuevas: el South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo; el 40% del sector había desaparecido. A mediados de los setenta, el ingreso per cápita había bajado a 2.430 dólares, apenas la mitad del promedio de la ciudad de Nueva York y el 40% del ingreso promedio nacional. La tasa de desempleo oficial entre los jóvenes llegó al 60%. Muchos activistas que luchaban en defensa de ellos aseguraban que el porcentaje real rondaba el 80%. Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgía

⁸⁸ Ibíd., 24.

⁸⁹ Ibíd., 25.

precisamente, de la falta de trabajo. Cuando el ruido de los automóviles reemplazó el de los martillos neumáticos a lo largo de la Cross-Bronx Expressway, todo estaba listo para que el barrio ardiera en llamas.⁹⁰

Otro aspecto relevante se produjo el 03 de julio de 1977, “después del anochecer, las luces del alumbrado público fueron apagándose una a una, como si una mano invisible las estuviera extinguiendo. Un corte de luz había dejado a la ciudad sumida en la oscuridad”.⁹¹ Tal evento permitió que se produzcan una serie de saqueos, confrontaciones, crisis e incendios. Chang explica que la particularidad de este evento fue que las personas no se agredían entre sí, al contrario, cita al grafitero James TOP: “Las cosas que se hicieron a lo largo de ese día y medio fueron un mensaje al gobierno, una manera de informar que había un problema en serio con las personas de los barrios pobres”.⁹²

Pero, el paisaje de destrucción que quedaba era lamentable y evidente la situación de pobreza en la que se encontraban muchas personas, sin hogar y sin trabajo, a tal punto que, por esa razón “Incluso la Madre Teresa, santa patrona de los pobres del mundo entero, hizo un peregrinaje inesperado al barrio”.⁹³

Todo lo mencionado se sumó al hecho de que debido a las dificultades económicas que enfrentaba Nueva York, las autoridades decidieron reducir la inversión en las escuelas, en primera instancia a la “educación artística y musical”. La revista National Geographic, en su edición de abril de 2007, dedica su portada a una amplia nota titulada *Cultura hip-hop cómo se apoderó del mundo*, en la que concuerda con el hecho de que “a mediados de la década de 1970, la ciudad de Nueva York estaba al borde de la banca rota, por la que el sistema de escuelas públicas recortó de manera drástica los fondos para las artes”.⁹⁴ Este fue el detonante que empujó a los jóvenes de aquel momento a buscar diversas alternativas de expresión.

Frente a esta situación, algunos jóvenes del Bronx vieron en la calle la posibilidad de construir un escenario para plasmar ciertos tipos de expresiones artísticas con la impronta que definían las demandas sociales derivadas de la realidad

⁹⁰ Ibid., 25.

⁹¹ Ibid., 26.

⁹² Ibid., 28.

⁹³ Ibid., 30.

⁹⁴ James McBride, “Cultura Hip-Hop cómo se apoderó del mundo”, *Revista National Geographic*, (EEUU), abril, 2007, 65.

que sufría la gente que vivía el South Bronx. La pintura pasó de la galería a las paredes de la ciudad y a los trenes; la música pasó de la sala a la construcción arbitraria en tocadiscos, a la simulación de sonidos con la boca y las manos y a la improvisación; el baile salió de los salones para exhibirse en las calles con movimientos y quiebres corporales que desafiaban la gravedad y la estructura del cuerpo. Los jóvenes plantearon maneras alternativas de expresión artística. Como ejemplo de lo mencionado, National Geographic señala un acontecimiento importante que sucedió en el verano de 1973:

Un adolescente negro de nombre Áfrika Bambaataa, colocó una bocina en la ventana de la sala, en un primer piso, tendió un cable hasta la tornamesa de su habitación y les dio el festejo de la música a los 3.000 habitantes del conjunto. Al mismo tiempo, un adolescente jamaquino, Kool DJ Herc, ponía el ambiente en el lado este del Bronx y, mientras, un genio de la tornamesa, llamado Grandmaster Flash, ganaba nombre a unos cuantos kilómetros al sur [...] Entre ellos se encontraba un maestro de ceremonias (MC) de nombre Lovebug Sarsky, a quien se le atribuye haber murmurado la frase “hip-hop” entre los solos instrumentales (breaks) para mantener el rito.⁹⁵

De otro lado, vale recalcar, a fin de tener una imagen integral del proceso, algunos aspectos que intervienen en el origen musical del hip-hop y la manera en que éste opera como catalizador en el que se expresaron, y seguirían expresándose, los reclamos y reivindicaciones sociales que se mencionaron anteriormente.

...esta música recitada se abrió camino desde los barcos de esclavos que llegaron de África occidental siglos atrás; para los etnomusicólogos, el origen del hip-hop se remonta a las danzas, los tambores y los cantos de los griots del oeste de África, quienes apareaban las palabras y la música como dolorosa manifestación de los esclavos que sobrevivieron. Los ring shouts (gritos colectivos), los field hollers (cantos de labranza) y los espirituales de los primeros esclavos se nutrían de elementos comunes de la música africana, como el modo de llamada-respuesta a la improvisación. “La canción hablada (spoken-word) ha sido parte de la cultura negra desde hace mucho tiempo”, dice Samuel A Floyd, director del Centro de Investigación sobre Música Negra, del Columbia College de Chicago”.⁹⁶

Caracterizado por la cultura afroamericana, en el hip-hop se fusionan los reclamos sociales de este sector en el Bronx de las décadas del 60 y 70, con la necesidad de expresión y búsqueda de mecanismos de libertad simbólica de los

⁹⁵ Ibíd., 66

⁹⁶ Ibíd., 67.

esclavos traídos de África. En principio, el hip-hop condensa la historia de resistencia del pueblo afrodescendiente; consiguientemente se puede entender la potencia y contundencia de su contenido, que posteriormente se fusionará con otras prácticas tales como el baile, que se convertirá en breakdance o el grafiti como expresión plástica que irrumpirá en la calles.

A esto se debe añadir que, si bien es cierto, el origen del hip-hop está relacionado directamente a la conflictividad social y política de la población afroamericana y latina, a decir de Marín y Muñoz, se han generado “discusiones acerca de si la cultura pertenece solo a los afroamericanos o si es multirracial: sobre el grado de participación de los latinos y sobre las credenciales que deben exhibir los blancos para ser parte de la cultura”.⁹⁷

2.3. La migración musical. Del reggae jamaiquino al hip-hop en el Bronx.

Un factor clave que dimensiona el simbolismo del hip-hop y que posibilita entender el proceso que permitió su llegada a EEUU y su florecimiento en el Bronx es la música que se producía en aquella época y que cobraría mucha fuerza en el mundo, se trata del Reggae. Por ende, Jamaica es el lugar donde el hip-hop encuentra su simiente y, posteriormente, será el movimiento migratorio de la población jamaicana que llegó a Bronx, el que permitirá que el hip-hop aparezca en la escena de la manera en que lo hizo.

El blues tuvo al Mississippi, el jazz tuvo a Nueva Orleans. El hip-hop tiene a Jamaica. El pionero DJ Kool Herc pasó sus primeros años en la 2nd Street, en el mismo barrio que antes nos había dado a Bob Marley. “Decían que nunca salía nada bueno de Trenchtown” señaló Herc. “Bueno ¡de ahí salió el hip-hop!”. Se ha repetido muchas veces que la música rap desciende del reggae. En realidad, el vínculo entre estos dos géneros va mucho más allá de lo meramente sonoro.⁹⁸

Una de las similitudes entre el hip-hop y el reggae, plantea Jeff Chang, se encuentra en el espíritu de resistencia frente a la crisis y convulsión social que vivían los contextos en que emergieron; el proceso inicial del hip-hop ya se ha explicado en

⁹⁷ Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 56.

⁹⁸ Chang, “Generación Hip-Hop”, 37.

páginas anteriores; no obstante, vale señalar que el reggae fue liderado por Bob Marley.

Durante la década de setenta, Marley y la generación del roots reggae –la primera en llegar a la mayoría de edad después de que el país se independizara de Gran Bretaña en 1962– encarnaron la reacción frente a la crisis nacional de Jamaica, la reestructuración mundial, las actitudes imperialistas y la creciente violencia callejera. Al ver que la política desembocaba en un camino sin salida, decidieron canalizar sus energías a través de la cultura y difundirla por todo el mundo.⁹⁹

Es necesario precisar que el reggae cuenta también con un componente místico-religioso denominado *rastafarismo*, cuyo sentido religioso invistió el contenido de la música reggae que se difundió en zonas las pobres de Jamaica. Esta visión incide directamente en la construcción del reggae como género musical que proponía una respuesta social al momento que vivía Jamaica. No obstante, Chang menciona que el hecho fundante identificador de este sesgo se encuentra en el momento en que “La banda de sonido de la película de Henzell y el primer álbum de Bob Marley & The Wailers transformaron al reggae en la música rebelde por excelencia, imbuida por un nuevo tipo de autenticidad urbana negra”.¹⁰⁰

Algunos rasgos clave que el hip-hop hereda del Reggae se evidencian en sus componentes importantes. Tal es el caso del DJ (Disc Jockey) y del sound system, que son términos que se acuñaron antes de que empiece la década del 60 en Jamaica. El DJ o pinchadiscos se encarga de construir el sentido combinando música y sonidos en la tornamesa o tocadiscos; mientras, el sound system comprende el conjunto de equipos tecnológicos que posibilitan desplegar las presentaciones y conciertos, también se podría entender como sound system al equipo completo que interviene en la producción de una canción o de un disco.

Los sound systems democratizaron el ocio y la diversión, y pusieron las pistas de baile al alcance de las clases más bajas y marginadas. También promovieron la elección de público mucho antes de que lo hicieran las estaciones de radio comerciales. A medida que se acercaba la independencia de la isla, los sound systems pasaron de reproducir más que nada r&b estadounidense a géneros locales como el ska, el rock steady y, finalmente, el reggae.¹⁰¹

⁹⁹ *Ibíd.*, 37.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 39.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 47.

Cabe agregar que el género que dio paso al hip-hop fue el *Dub*, Jeff Chang señala que este género apareció gracias al experimento que realizó Ruddy Redwood, tras el olvido, de un ingeniero de sonido, de incluir la voz en una canción. Redwood llevó la canción a una discoteca y argumentó que de esa manera se podrían dar otros usos a la música de cada canción.

La misma pista que una banda grababa para un trío de cantantes podía reciclarse y convertirse en una versión DJ para complementar las rimas en dialecto jamaicano de un rapero o en una versión dub, en la que el encargado mismo de la consola de mezclas se transformaba en el artista principal, experimentando con los niveles de frecuencia, la ecualización y los efectos, alternando la atmósfera de la base rítmica y liberándose de las limitaciones de las canciones estándar.

El dub nació por accidente, se difundió gracias a la coyuntura económica de aquella época y terminó convirtiéndose en el antecesor directo de la música hip-hop.¹⁰²

En síntesis, entre el reggae y el hip-hop, el dub ayudó a configurar lo que el hip-hop se encargaría de perfeccionar, es decir la manera de generar sentidos potentes, en lo que se refiere a la letra y a la música de las canciones, a partir de fragmentos tomados de otras canciones y otros tipos de sonidos. “Los febriles sueños del progreso hicieron arder el Bronx y Kingston. La generación del hip-hop, podría decirse, nació a la luz de estas llamas”.¹⁰³

2.4. Valores y elementos del hip-hop.

Es imprescindible insistir en torno al contexto del Bronx de finales de la década del 60 e inicios de la del 70. La violencia protagonizada por las pandillas juveniles se incrementó a escalas que alarmaron a la población y a los órganos gubernamentales.

Uno de los hechos lamentables que marcó la historia del hip-hop, pero que, a su vez, permitió encontrar ciertos mecanismos de pacificación del Bronx, fue el asesinato de Black Benjie, un joven afroamericano que se visibilizó gracias a su búsqueda de la paz entre las pandillas. Fue, precisamente, su posición la que le impidió reaccionar violentamente ante la agresión que le costó la vida. “El Daily News titularía así la noticia: MEDIADOR DE PAZ MUERE EN CONFRONTACIÓN. GUERRA

¹⁰² Ibíd., 48.

¹⁰³ Ibíd., 60.

JUVENIL EN EL BRONX. El director de la Dwyer Junior High declaró a la prensa: “Era algo que tarde o temprano iba a suceder”.¹⁰⁴

Con la muerte de Benjie se corría el peligro de que estalle una guerra entre sus seguidores y los de sus asesinos. Sin embargo, mientras muchos de sus simpatizantes esperaban y deseaban vengar la muerte de Benjie; Benjy Meléndez, amigo de Benjie, a quien se responsabilizó para dar el mensaje y la respuesta sobre el hecho, se manifestó de la siguiente manera:

Todas las pandillas esperan que pronuncie una sola palabra, ‘Disparen’. Pero no lo haré, porque eso no nos devolverá a Benjie”, afirmó. “Veo que están decepcionados porque no era lo que esperaban oír, ¿verdad? Querían otra historia sobre los salvajes del South Bronx. Pero no les voy a dar el gusto.”¹⁰⁵

El tema se trató en una reunión histórica, a la que asistieron numerosas representaciones de todas las pandillas de aquel entonces, la prensa y la policía se encontraban atentas a los resultados que se iban a dar. En conclusión, se escribió el “tratado de paz” que permitió bajar las tensiones y evidenciar que se había construido un acuerdo general que fue aceptado por todos, aunque en algunos sectores no con mucho agrado y cuyo mensaje final decía “que haya paz entre todas las pandillas y una poderosa unidad”.¹⁰⁶

Al proceso de pacificación se sumaron los esfuerzos que realizaron dos de los fundadores del hip-hop, África Bambaataa y Kool Herc, provenientes de Jamaica, que propusieron y lograron trasladar el sentido de los enfrentamientos de violencia física hacia el plano de lo que en el hip-hop se denominan “debates” o “batallas” que puede darse en el plano del canto o del baile. Es decir, la confrontación pasó a ser simbólica, lo que ayudó a bajar las tensiones y disminuir el número de muertes violentas.

2.4.1. Los elementos del hip-hop.

Se han señalado las características fundamentales que definieron el contexto en el que se originó el hip-hop; es preciso señalar los elementos que integran esta cultura, así como la importancia con la que contaron en el momento en que se manifestaron. Inicialmente, se han identificado cuatro elementos: MC (Maestro de Ceremonias); DJ

¹⁰⁴ Ibíd., 82.

¹⁰⁵ Ibíd., 84.

¹⁰⁶ Ibíd., 87.

(Disc Jockey); Breakdance (baile de quiebre); y, grafiti. Sin embargo, algunas de las personas que pertenecen al hip-hop señalan como otro elemento al beatboxing (caja de sonidos).

El Maestro de Ceremonias (MC).

Se encarga de amenizar el espectáculo, es quien lleva el orden discursivo del concierto, el instrumento con que cuenta para construir su narración es el micrófono.

La música se convierte en un espacio de refuerzo para la identidad. El hip-hop, inicialmente, se caracterizó por proponer contenidos altamente críticos de las realidades sociales, económicas y políticas en las que se vieron obligados a vivir sus integrantes. “La música muchas veces es un bálsamo que mitiga el efecto de la realidad y solo se manifiesta la intención de dialogar si sucede una tragedia, como cuando murieron Tupac, Biggie o Jam Master Jay, por ejemplo, fue recién que las personas quisieron fomentar el diálogo.”¹⁰⁷

Cantar hip-hop o rap implica recitar, pronunciar palabras rápidamente, en sus contenidos se pueden encontrar sentidos de sensibilidades contingentes, no estáticas, capaces de expresar sentidos y sensibilidades con la mayor libertad en función de las diferentes situaciones en las que se encuentren los Maestros de Ceremonias o de acuerdo a los temas que deseen abordar. Las palabras del MC convocan nuevas maneras de estar y sentirse juntos.

Disc Jockey (DJ).

Conocido también como pinchadiscos, se encarga de hacer sonar la pista para que el MC cante, de él depende la exactitud con que se escuchen los efectos musicales producidos gracias a medios tecnológicos, se encarga de manipular el “vinilo” (disco de acetato) y producir el “scratch” (mover el disco con las yemas de los dedos). Su desafío consiste en “liberar la música en el disco de toda limitación lineal y temporal”.¹⁰⁸ En la actualidad, se encuentran tornamesas que permiten desarrollar los efectos de manera digital.

La música opera como un dispositivo que permite conectar los diferentes mundos de quienes se adscriben al hip-hop para dar lugar a múltiples dinámicas de

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 9.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, 148.

respuesta a la estructura social del mundo; también, construye un sentido de existencia y de pertenencia a una familia en la que se auto-definen sus sentidos identitarios.

El grafiti.

Comprende la realización de trazos o dibujos con diferentes grados de complejidad, recrea paisajes urbanos o nombres de agrupaciones, se realiza en paredes de propiedad pública o privada. “Los grafiteros estaban siempre al acecho de superficies nuevas, como si el espacio mismo constituyera un territorio del que uno se podía adueñar esgrimiendo aerosoles o marcadores indelebles”.¹⁰⁹

Breakdance.

Es el baile de quiebre del cuerpo, se caracteriza por movimientos acrobáticos o robotizados que realizan los bailarines, llamados B-boy (hombres) o B-girl (mujeres), era practicado de manera privada por adolescentes del Bronx debido a la violencia que promovían las pandillas, “Ahora que las pandillas ya no controlaban las calles, los b-boys dejaron de confinarse en sus habitaciones y aprovechaban la oportunidad para recorrer el barrio y buscar otros chicos con quienes pudieran competir”.¹¹⁰

En el baile interactúan las gestualidades, los movimientos, es un escenario que propicia una descarga de energía que satisface y relaja a las personas, los cuerpos entran en escena y juegan en y con los espacios.

El cuerpo constituye el significante del cuerpo y sus movimientos permiten descargar energías, el breakdance como ritual de interacción cultural representa y recrea los desafíos que identifican quienes practican la cultura hip-hop en su vida cotidiana. El movimiento está determinado por la construcción musical y las gestualidades por la narración.

En el proceso de pacificación del Bronx, “A veces, con el baile bastaba para resolver la disputa, aunque en otras ocasiones únicamente agravaba el conflicto. Aquí, el estilo era una forma más de agresión, una competencia por alcanzar la dominación del otro”.¹¹¹ No obstante, el breakdance es un ritual de confrontación simbólica que evitó, en gran medida, que la violencia física se incrementara.

Sin embargo, es necesario señalar que enfrentarse en una batalla de baile no constituía de por sí una práctica que conllevaría al objetivo de pacificación.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 157.

¹¹⁰ *Ibíd.*, 151.

¹¹¹ *Ibíd.*, 153.

“Reemplazar la violencia por el rocking¹¹², esta idea se transformaría en uno de los mitos más perdurables del hip-hop. La historia no obstante, volvería a encargarse de desmentirlo”.¹¹³

Otros elementos.

Existe otra visión que plantea la existencia de nuevos elementos integradores de la cultura hip-hop, David Añasco¹¹⁴ se refiere a que el Templo del Hip-Hop, la organización que funciona como referencia del hip-hop de todo el mundo ha planteado, también, como elementos los siguientes: Street knowledge (conocimiento de las calles), beat box (sonidos musicales con la boca), Street fashion (moda callejera) y Street Entrepreneurialism (comercio que se hace en la calle).

Cabe aclarar que en la vida cotidiana hay personas, que practican el hip-hop, que se niegan a aceptar la existencia de otros elementos y señalan que el origen de esta cultura se dio a partir de los cuatro elementos pero hay respeto al hecho de que cada persona practique la cultura hip-hop como considere pertinente.

2.5. Una versión sobre el origen del hip-hop en Ecuador.

Reconstruir la historia del hip-hop en el Ecuador es un desafío frente al cual se deben guardar algunas precauciones, debido a que se encuentran algunas versiones y no se puede establecer un criterio de verdad acabada. Por tanto, se enunciarán algunos aspectos que dan cuenta de algunos hechos representativos.

Se ha identificado una versión generalizada en la que se referencia el origen del hip-hop en Ecuador en la visibilización que logró el grupo guayaquileño *La Colección* en la década de los 90. Con este criterio concuerdan Cristina Ahassi y Alexander Cruz, quienes desarrollaron investigaciones sobre temas vinculados a la cultura hip-hop, de maestría, en el caso de Ahassi, y licenciatura, en el de Cruz.

La presencia de *La Colección* aportó en gran medida a la visibilización del rap como un género musical que emergía con gran fuerza en el sistema de consumo de aquella época. Con su tema “jam jam”, el grupo logró un disco de oro gracias a las ocho mil copias que se vendieron en seis meses. Pero, vale señalar que algunos de los integrantes de *La Colección* ya participaron anteriormente, en la década de los 80,

¹¹² Es un tipo de baile que se involucra en el breakdance.

¹¹³ *Ibíd.*, 206.

¹¹⁴ David Añasco, Uno de los representantes más antiguos del hip-hop en Quito, entrevistado por Luis Ortiz, en Quito, el 1 de diciembre de 2015.

como raperos. Por ejemplo, el caso de Carlos Contreras¹¹⁵, uno de los integrantes de *La Colección* que adquirió mucha fama. Contreras comenta que su carrera en el hip-hop comenzó en 1982 y se desarrolló como B-boy (bailarín de breakdance), MC (cantante) y grafitero. Uno de los aspectos al que no se le ha prestado mucha atención es el hecho de que él, años antes de pertenecer a *La Colección*, donde se lo conocía como *Caster*, representaba al breakdance y cantaba bajo el sobrenombre de *C.A. One* y fue uno de los bailarines del grupo GAMA RAP –reconocido como el primer grupo de rap de Guayaquil–, formado e integrado años atrás por Gabriel Larrea (DJ Che-Che) y Martín Galarza (Au-D). El nombre del grupo –GAMA– recoge las dos primeras sílabas de sus nombres.

De su lado, DJ Che-Che¹¹⁶ (Gabriel Larrea) en su relato concuerda con la versión de Contreras. Comenta que, efectivamente, con Au-D (Martín Galarza) conformaron GAMA y que inicialmente realizaron presentaciones en fiestas de colegios donde se evidenció gran acogida a lo que hacían. Compusieron el tema *Guacharnaco* que se refería a ciertas prácticas de los sectores populares de Guayaquil que se representaban en el programa de televisión *Mis adorables entenados* en aquella época.

GAMA se separó por cuanto Che-Che tuvo que viajar con su familia a Estados Unidos, sin embargo Galarza continuó su carrera y posteriormente llegó el tiempo de la canción *Tres notas* que le permitió darse a conocer en todo el país gracias a la divulgación que tuvo en medios de comunicación.

A inicios de la década del 90, Che-Che regresó al país y volvió a producir su música, como él señala, con contenido de “protesta social”. Precisamente, cuando contaba con 22 años salió al aire su tema *Un basurero llamado Guayaquil*, cuyo video se estrenó en 1991 y fue motivo de críticas debido a que denunciaba el descuido de la administración pública y la falta de atención en el tema de recolección de basura que implicaba, también, problemas de salud para la población. Posteriormente, presentó, entre otros, dos temas que también fueron altamente difundidos en las radios: *Aniñado*,

¹¹⁵ Carlos Contreras cuenta su versión de la historia en su canal de YouTube, disponible en: <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#inbox/1520bafb4b68118f?projector=1>

¹¹⁶ DJ Che-Che relata su versión del surgimiento del hip-hop en Guayaquil en su canal de YouTube, disponible en: <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#inbox/1520bafb4b68118f?projector=1>

en la que se criticaban ciertos comportamientos de los jóvenes pertenecientes a la clase alta guayaquileña; y el tema romántico *Mezcla segura*.

Otro aspecto importante es el establecimiento de la discoteca “Latin Palace” en Guayaquil que fue el espacio físico que funcionó como escenario donde se presentaban los representantes del rap y del breakdance. También aportaron en gran medida, para la visibilización de los primeros videoclips de algunas canciones de rap, los programas que en ese momento se encargaban de mostrar videos musicales, tales como Videoshow, Sintonizando, Iguana Legal, TV Clips. Esto sirvió como escenario para que se promoció la música, por ejemplo, de Au-D y Che-Che. En este punto, es preciso mencionar la experiencia de David Añasco, uno de los representantes más antiguos del hip-hop de Quito, quien cuenta que participó y ganó, con un compañero, un concurso de breakdance organizado por Videoshow.

Un aspecto que permitió que el rap gane terreno y simpatía en algunos jóvenes ecuatorianos fue el hecho de que dos cantantes, “Gerardo Mejía y Vanilla Ice (de origen ecuatoriano)”¹¹⁷, se conviertan en íconos mundiales de este género en aquella época. Cabe señalar que la relación de Vanilla Ice con Ecuador se debe a su padre adoptivo como se explicará más adelante.

Finalmente, se debe mencionar otro aspecto que incidió en la irrupción del rap en Ecuador. El movimiento migratorio mediante el cual, muchos ciudadanos ecuatorianos se vieron obligados a desplazarse a Estados Unidos con fines laborales. “Entre 1960 y 1970 muchas familias ecuatorianas se radican en Estados Unidos y construyen un lazo constante con sus familiares en el Ecuador”.¹¹⁸ Esto permitió que ingrese al país gran cantidad de información musical, vía casetes, que en ese entonces estaba de moda en Estados Unidos, una infinidad de personas conocieron el rap gracias sus familiares migrantes. Lo latino residente en Estados Unidos se conectaba con lo latino ubicado en América del Sur, ahí se podría interpretar que si el rap empieza a tener visibilidad en Ecuador a inicios del 80, en realidad no habría tardado mucho en llegar, tomando en cuenta que fueron los 70 el momento en se consolida en Estados Unidos y logra llegar manteniendo, inicialmente, el espíritu contestatario y, posteriormente, también su versión comercial.

¹¹⁷ Cristina Ahassi, “Breakdance: Del performance urbano al agenciamiento corporal”, (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2008), 33.

¹¹⁸ *Ibíd.*, 33.

2.5.1. Aporte del Ecuador al hip-hop del mundo.

David Cantuña, uno de los exponentes más representativos de la cultura hip-hop en el sur de Quito, se refiere a tres personajes que dan cuenta de la participación que han tenido algunos representantes del hip-hop ecuatoriano en la escena del hip-hop mundial, plantea que si bien es cierto “ellos no son fundadores del hip-hop ecuatoriano pero sí han ayudado mucho para que se dé a conocer que nuestro país ha aportado con algunos exponentes importantes para el mundo aunque hayan sido de la línea comercial del rap”¹¹⁹. Se puede mencionar tres casos muy importantes: Gerardo Mejía, Vanilla Ice y Lady Pink, los dos primeros como cantantes y la tercera como grafitera.

Gerardo Mejía.

Nació en Guayaquil el 16 de abril de 1965, a temprana edad, su familia se trasladó a Estados Unidos, donde se apropió de los valores del rap y se destacó en algunos concursos. Al poco tiempo presentó su primer trabajo musical *Mo' Ritmo* en el que se incluyó el tema *Rico Suave* que se popularizó en todo el continente.

Gerardo, como se lo conoce en el ámbito musical, ha presentado una serie de discos, entre los que se destacan: *Dos*, *Así es*, *Derrumbe*, *Gerardo: Fama*, *Sexo y Dinero*. También se ha desempeñado como actor.

En la actualidad, Gerardo lidera el Reality Show *Suave dice* que se ha producido en Estados Unidos y Ecuador; en lo musical, produce y canta música con contenido cristiano; y se desempeña como Pastor orientado a la atención y ayuda a jóvenes.

Últimamente, ha adquirido visibilidad pública a partir del momento en que su hija, Nadia Mejía, ganó el concurso *Miss California* y participó en *Miss USA* en junio de 2016, en el que se ubicó entre las cinco finalistas.

Vanilla Ice.

Fue uno de los mayores representantes del hip-hop estadounidense, disputó fama con Gerardo Mejía y su vínculo con Ecuador se da por el hecho de ser hijo adoptivo del cantante de ópera ecuatoriano Byron Miño, quien es primo de los integrantes del conocido dúo *Miño Naranjo*.

¹¹⁹ David Cantuña, Uno de los representantes más importantes del hip-hop en Quito, cantante y grafitero, entrevistado por Luis Ortiz, en Quito, el 26 de marzo de 2016.

Lady Pink.

Para el hip-hop ecuatoriano constituye motivo de orgullo la figura de Lady Pink, una ambateña que participó en los inicios del grafiti en Estados Unidos y asumió el sentido que imponía la calle a quienes se dedicaban a grafitear.

Existían ciertos códigos entre los rebeldes, y LADY PINK, una de las poquísimas chicas entre los miles de escritores de grafitis en ascenso, tuvo que quebrarlos todos. En 1979, ella había empezado pintando paredes con el nombre de su novio, KOKE, después de que sus padres lo mandaran de vuelta a Puerto Rico “por portarse mal”, explicó entre risas.¹²⁰

En medio de la escasa participación que tenían las mujeres en los grupos de grafiteros, Lady Pink se integró a uno de ellos.

Chocaba contra el machismo de estos chicos de diez o doce años que me decían que no podía porque era mujer. Tardé meses en convencer a mis compañeros de secundaria para que me dejaran acompañarlos a la playa de maniobras de los trenes [...] Tenía que demostrar que pintaba mis propias obras. Porque al ser una chica, cuando entras a este club de chicos, al mundo del grafiti, inmediatamente piensan que en realidad el que pinta es tu novio. No están dispuestos a creer que una es lo suficientemente fuerte y valiente como para quedarse ahí parada tanto tiempo y lograr algo tan gigantesco y colorido. Prefieres dar por sentado que una se abre de piernas o se la chupa a alguno de los otros escritores. Y eso es lo que se decía de mí y lo que se dice de todas las chicas cuando empiezan a escribir. [...] Tienes que mantenerte firme y enfrentar ese tipo de adversidades y prejuicios, porque de lo contrario te tildan de putita y pasan a otra cosa.¹²¹

Cabe mencionar que Lady Pink estuvo en Quito, entre el 11 y el 14 de noviembre de 2015, en el evento Warmi Paint que se desarrolló en el Centro de Arte Contemporáneo que puso en escena los grafitis de las mujeres que participaron como representantes del arte urbano. Finalmente, es pertinente incluir la definición de grafiti que propone Lady Pink:

Es el arte que está fuera de la ley. Cuando le enseñamos a pintar a otros grafiteros, no preparamos a nuestros alumnos para que se conviertan en artistas excelsos que algún día exhibirán sus obras en los museos. Creamos delincuentes, le enseñamos a los chicos a tomar las riendas de su propia vida, salir a la calle y pintar paredes o vagones sin la menor esperanza de obtener nada a cambio salvo un poco de fama entre otros vándalos y delincuentes. [...] Creo que el grafiti es una manera de definir a nuestra

¹²⁰ *Ibíd.*, 159.

¹²¹ *Ibíd.*, 160-161.

generación [...] perdonen la expresión, pero no somos ningunos maricones. Lo tradicional es que se vea a los artistas como personas blandas, pacíficas, algo dementes. Digamos que nos parecemos un poco más a los piratas: defendemos nuestro territorio, el espacio que robamos para poder pintar, y lo hacemos con uñas y dientes”.¹²²

Es importante mencionar que Lady Pink participó en *Wild Style*, una de las primeras, y más importantes, películas sobre el hip-hop, dirigida por Charlie Ahearn en 1983.

¹²² *Ibíd.*, 161-165.

Capítulo tercero

El objeto de estudio: sentido, composición y mutación

3. El objeto de estudio y su contexto.

Antes de plantear los aspectos concernientes al objeto de este estudio en sí, es necesario retratar ciertos aspectos que caracterizan al entorno quiteño concernientes a las dinámicas de lo cultural y la manera en que ello se desarrolla en la ciudad. Esto, con el objeto de entender el contexto cultural que se produce en Quito y que es en el escenario en que se visibiliza el comportamiento del objeto de estudio de este trabajo.

3.1. La visión quiteña de lo cultural urbano, un primer contexto.

Es pertinente explicar ciertos aspectos que dan cuenta del comportamiento del sentido de lo cultural en Quito, como capital del país. Para ello, se tomarán como referencia algunas experiencias que permiten evidenciar esta dinámica que también se presenta de manera cambiante y dinámica en la que se pueden gestionar y visibilizar algunas experiencias.

Este esbozo se fundamenta en algunas de las experiencias que se encuentran sistematizadas en el libro *Culturas y política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos*, publicado por la Secretaría de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en 2013.

De esta manera, se evidencia la preocupación de una administración municipal por entender las “prácticas y políticas culturales que demanda la actual coyuntura del país, en general, y del Distrito Metropolitano de Quito”¹²³, en particular, hecho que implica también el acercamiento a una noción de la cultura en permanente transformación y, paralelamente, repensar las lógicas con las que se desarrolla la administración pública.

En este sentido, se referenciarán las propuestas realizadas por las siguientes personas en la publicación y que dan cuenta de aspectos específicos orientados a lo

¹²³ Distrito Metropolitano de Quito, *Culturas y política cultural en el DMQ: una colección de ensayos*, (Quito, Gráficas Ayerve, 2013), 7,

cultural en la ciudad de Quito: Martín Tituaña, Carlos Celi, Mariana Alvear, Eloy Alfaro y Sara Serrano.

Martín Tituaña alude a la importancia que adquiere la “gestión de creatividad” en la ciudad. Es necesario entender que en ciertos sectores de la administración pública todavía tiene vigencia la dicotomía que enfrenta los criterios de alta y baja cultura. En tal virtud, la acción cultural ha priorizado la realización de “el evento, el espectáculo y en la reproducción constante de referentes artísticos de la alta cultura, en desmedro de la producción independiente y comunitaria”.¹²⁴

Frente a esto, Tituaña plantea la posibilidad de construir “nodos culturales comunitarios” que permitan desconcentrar lo cultural urbano que se encuentra centralizado en ciertos sectores de la ciudad y que marca distancias y distinciones entre el norte y sur de Quito. Estos nodos permitirían diversificar la oferta cultural de la ciudad y “visibilizar demandas de los sectores menos favorecidos, pero también a posicionar sus aportes desde el quehacer cotidiano de las artes, ubicando en la palestra de la discusión cultural, las construcciones culturales y artísticas de los barrios”. En este sentido, se pone como ejemplo a la “Red Cultural de Sur (RCS), que acoge a alrededor de 35 organizaciones”.¹²⁵

Finalmente, los “nodos culturales” como “práctica de la creatividad” permitirían también construir un círculo virtuoso en el que, de un lado, se fomente el consumo cultural en barrios y otros espacios tradicionalmente excluidos; y, de otro, esto permitiría incrementar la oferta cultural para que sea consumida por estos sectores.

Carlos Celi presenta una interpretación respecto a las expresiones de las “culturas juveniles de expresión popular” como dinámicas identitarias que se enfrentan al estatuto adultocéntrico. El análisis se enfoca en las prácticas que desarrollan los jóvenes representados peyorativamente como “patasucias” y “gogoteros” desde una visión de la cultura popular. Celi añade que “A la hora de elaborar políticas públicas, es plausible no caer en los juegos del sentido común que busca ‘verdaderos’ jóvenes, bien portados, indígenas políticos, o ‘bien’ definidos como punkeros o metaleros;

¹²⁴ Martín Tituaña, *Gestión de la creatividad y emprendimientos*. En “Distrito Metropolitano de Quito; Culturas y política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos”, (Quito, Gráficas Ayerve, 2013), 97.

¹²⁵ Tituaña, *Gestión de la creatividad y emprendimientos*. En “Distrito Metropolitano de Quito”, 100.

buena parte de las juventudes populares no calzarán necesariamente en los parámetros de juventud esperados”.¹²⁶

Marina Alvear reflexiona sobre las maneras en que se expresan las estéticas y corporalidades de las culturas urbanas en Quito. Explica que el entorno de la ciudad permite que emerjan diversas construcciones culturales (estéticas y corporales) protagonizadas por jóvenes. Plantea las dificultades y posibilidades con que cuentan las culturas urbanas para plantear posiciones contrahegemónicas, en las que “sus miembros, cada vez más jóvenes, se postulan como agentes transformadores de la realidad”.¹²⁷ Asimismo, se refiere al control que ha logrado ejercer sobre estas prácticas la lógica del mercado.

De su lado, Eloy Alfaro construye una interpretación sobre la confrontación simbólica que se dio entre la ex Ministra de Cultura, Érika Silva y un joven que se cortó su cabello largo, frente a ella, en la inauguración del Primer Congreso de Gestión Cultural. Alfaro entiende que en ese evento se generó una pugna de poder, en la que el joven se desprendió de uno de los símbolos fundamentales de su identificación cultural que representa una “praxis de sectores sociales que sin tener nada que perder lo arriesgan todo”.¹²⁸

En este marco, también se refiere a los gestores culturales que “desarrollan su actividad en precarias relaciones laborales, sin un amparo público, ni seguridad social”.¹²⁹ También anota la dificultad que enfrentan los gestores culturales para lograr acceder a fondos que permitan desarrollar sus proyectos y reflexiona sobre la Ley de Cultura y el Sistema Nacional de Cultura.

Finalmente, se toma la preocupación de Sara Serrano sobre la necesidad de construir nuevas centralidades culturales en Quito: se pueden “buscar íconos importantes que estén desatendidos y otorgarles un nuevo uso cultural, puede generar

¹²⁶ Caros Celi, *Culturas urbanas populares: patasucias y gogotos, una deuda pendiente*. En “Distrito Metropolitano de Quito”, 150.

¹²⁷ Mariana Alvear, *Culturas urbanas: estéticas y corporalidades alternativas en Quito*. En “Distrito Metropolitano de Quito”, 97.

¹²⁸ Alfaro Eloy, *Clase, poder y estética: centralidades en la cultura*. En “Distrito Metropolitano de Quito”, 168.

¹²⁹ Alfaro, *Clase, poder y estética: centralidades en la cultura*. 173.

en la población sentimientos de cercanía, de memoria y de disfrute y cumplir con la función de ‘proximidad’ y restauración del entorno”¹³⁰

Como ejemplo de esto, la autora señala el caso del ex Hospital Militar, donde en la actualidad funciona el Centro de Arte Contemporáneo, en este lugar se realizan diversos tipos de eventos culturales. De manera similar, bien se podrían construir nuevas centralidades con el propósito de explotar el potencial turístico-cultural de la ciudad, vinculado a la riqueza que le proporciona la cosmovisión andina del mundo. “El mercado, el Estado y la ciudadanía deben dialogar para buscar metas comunes, a través de modelos asociativos, que hagan parte del proyecto colectivo de ciudad. La cultura es un elemento dinamizador y movilizador de las sinergias urbanas”.¹³¹

3.2. Sobre el objeto de estudio.

Es necesario señalar que el objeto de estudio del presente trabajo comprende el proceso de mutación que experimentó lo que en inicio fue un colectivo de jóvenes adheridos a la cultura hip-hop, que con el transcurrir del tiempo y una vez que sus integrantes abandonaron su condición juvenil, dio paso a la integración de dos nuevos colectivos, cuya caracterización puede ser rastreada a partir de la nueva condición de adultez de sus integrantes y la manera en que ellos enfrentaron y enfrentan las nuevas responsabilidades que esto demanda. El corte temporal de este trabajo se ubica entre 2004 y 2015 (11 años) período en el cual se han dado los procesos de transformación en los que se enfoca esta reflexión. A su vez, la temporalidad se subdivide en dos momentos: el primero, entre 2004 y 2008, lapso en el que tiene vigencia el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador; y, el segundo, entre 2009 y 2015, en el que emergen y operan los otros dos colectivos: EL Galpón Urbano y Mugre Sur.

Por ende, es imprescindible aproximar el proceso de mutación que vivió el Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, los hechos que permitieron esa transformación y las formas que adquirió después de su disolución y la consolidación de los otros dos colectivos.

Es preciso recordar que esta reconstrucción se realizó sobre la base de los testimonios de los líderes de los dos grupos que organizaron y comandaron el colectivo

¹³⁰ Sara Serrano, *Las nuevas centralidades y la cultura*, En “Distrito Metropolitano de Quito”, 215.

¹³¹ Serrano, *Las nuevas centralidades y la cultura*. En “Distrito Metropolitano de Quito”, 221.

Comunidad Hip-Hop Ecuador y que, posteriormente, serán quienes lideren los dos colectivos posteriores. Se trata de los testimonios de los cantantes Psicosis de *El Galpón Urbano* y Disfraz de *Mugre Sur*.

3.2.1. De la Comunidad Hip-Hop, su mutación y la actualidad de sus exintegrantes.

A continuación se mencionarán aspectos referentes a la “multiplicidad de prácticas significantes”¹³² que le han dado sentido al objeto de estudio de este trabajo. Es decir, se refiere a la manera en que se visibilizan dichas prácticas significantes, así como a los “agenciamientos colectivos de enunciación”¹³³ de las personas que integran la unidad de análisis. En primera instancia se refiere el sentido de mutación del hip-hop en general; y, en segunda, al comportamiento del objeto de estudio.

Este sentido de “agenciamiento” se evidencia en la toma de la palabra o del espacio y permite que los jóvenes desarrollen sus procesos de transformación. “Resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas”.¹³⁴

Bajo este criterio, se vinculan la vivencia de los procesos de transformación de las culturas juveniles con algunas reflexiones sobre el hip-hop y, por ejemplo, el sentido que se consolida a partir del hecho de pertenecer a esta cultura:

Hacerse Hopper (...) es responder a un ideal de ser humano muy alto y exigente que han forjado los participantes del *hip hop*. “Para ser Hopper hay que aprender primero a ser persona”. Un participante de las culturas podrá transitar de una a otra, aumentando las posibilidades y combinaciones en el proceso de autoformación y también generando dentro de una cultura nuevas formas de ser. Por demás, las culturas también mutan, se renuevan y diversifican. Todo un proceso de creación en marcha.¹³⁵

¹³² Virginia Caputo, *Antropoly's Silent Others. A Consideration of some Conceptual and Methodological Issues for the Study of Youth and Children*, (Londres, Routledge, 1995). En Martha Marín y Germán Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, (Bogotá, Fundación Universidad Central, 2002), 144.

¹³³ Félix Guattari, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, (Buenos Aires, Paidós, 1995). En Martha Marín y Germán Muñoz, *Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles*, 60.

¹³⁴ *Ibíd.*, 61.

¹³⁵ Marín y Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 55.

De otro lado, los autores Marín y Muñoz enfatizan la mutación del hip hop, diferenciando su carácter transformador del de otras culturas juveniles:

El cambio en el *hip hop* tiende al mejoramiento y al progreso [...] la transformación debe pasar por las condiciones de vida propias y de la comunidad...

Mediante este paso por el concepto de mutación, cambio o transformación en diversas culturas juveniles, no deseamos llevar al lector a concluir que existe una subjetividad juvenil general que en épocas de globalización encuentra en la mutación el rasgo que la funda. Por el contrario, los procesos de mutación en sus diversas modalidades y matices nos permiten ver que las culturas juveniles son universos en los que se realizan trabajos creativos de constitución de subjetividades plurales, polifónicas y heterogéneas que, obviamente, trascienden cualquier generalización. Mutación: viaje-dentro-de-la-cultura. Viaje-entre-las-culturas.¹³⁶

Desde esta perspectiva, se puede interpretar que la mutación se articula en el plano de la conformación de las identidades de los jóvenes que integran las culturas juveniles, es decir que en la imaginación es donde inicialmente se recrean las prácticas que darán paso a nuevos mundos en los que buscan habitar los jóvenes.

A esto se puede añadir que, dado que la mutación nace en la imaginación creativa, esto permite un ir y venir, un recorrido inter-identidades que permite modificar constantemente las maneras de entender la vida, el mundo y de representarse en él. La imaginación da paso a la auto-definición y auto-creación de las manifestaciones culturales juveniles.

3.2.2. Sobre el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador.

Este estudio, en su fase indagatoria, inició en 2004, coincidencialmente el año en que el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador inició su constitución y desarrolló sus actividades. Haciendo uso de la honestidad académica, cabe señalar que, inicialmente, el enfoque del análisis se centraba en una visión estrictamente contra-hegemónica del hip-hop, por cuanto la intención y el espíritu del colectivo se enmarcaban en esta lógica.

Sin embargo, once años después, toda la estructura que se construyó ha vivido profundos procesos de mutación, visibles en las múltiples acciones que sus exintegrantes desarrollan aún en la actualidad, identificando a la época de la Comunidad Hip-Hop Ecuador como uno de los aspectos que el análisis exige en la

¹³⁶ *Ibíd.*, 276-277.

actualidad, y haciendo necesario ampliar la dimensión de este trabajo con dos componentes adicionales: uno, la necesidad de reflexionar acerca de la mutación, como se lo ha hecho anteriormente; y, otro, la búsqueda de las causas que permitieron estas transformaciones, así como la identificación de las actividades que dan sentido a los colectivos que se formaron después de la Comunidad Hip-Hop Ecuador.

3.2.3. Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador.

A inicios de 2004 se habían consolidado algunos grupos de jóvenes que se autoidentificaban como representantes de la cultura hip-hop. Estas agrupaciones se reunían para crear sus canciones y componer pistas musicales; el grafiti era una práctica que todavía, en el imaginario social, se le asignaban significados delincuenciales, quizás más que en la actualidad, bajo el criterio de violación del espacio privado o público y se lo realizaba en la clandestinidad.

Si bien es cierto, como sucede con otras culturas juveniles, en el hip-hop –no con mucha frecuencia– se presentaban confrontaciones que, en algunos casos pero no como tendencia dominante, reproducían la confrontación sur-norte de Quito que se había dado anteriormente en otras dinámicas juveniles como, por ejemplo, el rock.

Con la intención de conformar un gran movimiento, como se le denominó desde aquel entonces y como se lo sigue haciendo en la actualidad, al conjunto de jóvenes que, de manera organizada o no, se identifican con las prácticas del hip-hop, un grupo de hiphoperos acordaron hacer lo necesario para lograr dicho objetivo.

Es así que jóvenes de diversos lugares de Quito decidieron autoconvocarse en el Parque La Carolina para ampliar y dar continuidad a una reunión preliminar que se había desarrollado en el Parque Inglés, ubicado en el barrio San Carlos, al norte de Quito, toda vez que se había identificado la necesidad y la posibilidad de realizar una convocatoria más amplia. Y así fue como sucedió, la primera reunión convocó alrededor de 30 jóvenes, mientras a la segunda reunión asistieron, más o menos, 500.

En este proceso de configuración se entendió la impostergable necesidad de convocar reuniones periódicas para dar forma al colectivo y definir las primeras actividades; dichas acciones se enmarcaron en una disciplina, base del principal sentido orientador del trabajo; el discurso legitimador fue de base antiimperialista, revolucionario, reivindicativo y socializador para garantizar la inserción de la cultura hip-hop en diversos escenarios; con frecuencia y durante un extendido tiempo, las

reuniones se realizaba con, aproximadamente, 40 personas que, a su vez, convocaban a otras de sus barrios o sectores cuando se debían realizar diversas actividades.

Cabe señalar que la adhesión al discurso y a un posicionamiento político de izquierda se debió a la conexión transnacional de solidaridades que se ha consolidado en un sector de la cultura hip-hop que fomenta la toma de conciencia y de posición política de izquierda y en contra de las política global liderada por Estados Unidos y otras potencias del mundo. Esta red articulaba a representantes del hip-hop de Cuba, Venezuela, Bolivia y Argentina, países en los que, en la década de 2000 se radicalizaron los proyectos políticos liderados por presidentes de izquierda. No obstante, cabe aclarar el distanciamiento y desconocimiento a los sectores identificados con la extrema izquierda en Ecuador.

De manera colectiva se construyó un Dossier, en el que se recogieron los aspectos que caracterizaron, en principio, al colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador¹³⁷.

¿Quiénes somos?

El sentido de “comunidad” urbana es una forma de respuesta y de búsqueda de resistencia a la imposición violenta, física y simbólica, que los discursos dominantes construyen en referencia de las manifestaciones juveniles. La Comunidad Hip Hop Ecuador, se reconoce como una organización independiente de jóvenes, que fomenta y socializa la cultura hip-hop a través de valores artísticos, pero también de valores sociales y políticos.

El dispositivo subjetivo que nos conecta y nos cohesiona es la necesidad de desarrollar las sensibilidades y los afectos que potencien la problematización y búsqueda de soluciones a los problemas que configuran la profunda crisis social, económica y política en que se ve sumergido el país.

El carácter humanista nos motiva a profesar la paz denunciando y evidenciando los niveles de desigualdad social y la falta de respeto por nuestra condición, virtud, habilidad y opinión. De la misma manera, condenamos todas las formas de exclusión social al pensamiento diferente y divergente que profesamos.

Nos conformamos como una base que sirve de núcleo dentro del movimiento en Ecuador, cuyo objetivo es trabajar como una organización capacitada para desarrollar la cultura urbana del Hip Hop. Asimismo nuestra ideología se orienta primordialmente en el trabajo de un Hip Hop comprometido con lo social y cultural.¹³⁸

¹³⁷ En 2005, este documento fue enviado a la Red Hipzoma de Barcelona, encargada de adquirir producciones de diferentes colectivos de hip-hop del mundo con el propósito de difundirla y construir un archivo mundial.

¹³⁸ Comunidad Hip-Hop Ecuador, “Dossier”, (Quito, 2004), 2.

De esta manera, se evidencia la intención del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador de autoconstituirse en referencia a la situación político-económica del país, así como la pretensión de tomar una posición frente a los “discursos dominantes” que definen las representaciones de lo joven en el contexto social en que se encontraban inmersos, caracterizado por la salida del entonces presidente Lucio Gutiérrez y el mandato provisional de Gustavo Noboa.

Otro elemento fundamental es la manifiesta preocupación por parte del colectivo respecto de la “crisis social económica y política” del país que permitía la articulación de un sentido de “emocionalidad” compartida por los integrantes del colectivo y que permitiría el desarrollo de las acciones que más adelante se desarrollarían como producto de ese deseo de auto-construir su identidad y visibilizar socialmente la manera en que se entendían como jóvenes y, paralelamente, sus motivaciones orientadas al humanismo y la oposición a todas las maneras de discriminación.

En lo atinente a la estructura organizativa del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, su Dossier manifiesta lo siguiente:

No existe un presidente, sólo un secretario que lleva las cuentas y la agenda del día a día. Nuestra forma de financiarnos se realiza absolutamente a través de la autogestión. Uno de los objetivos de la comunidad es también quitar el estereotipo en el que la sociedad ecuatoriana encasilla a los raperos, marcándolos como miembros de pandillas o relacionándolos con la delincuencia. Esto lo vamos logrando mediante nuestra implicación social y con el trabajo comprometido con las necesidades reales de nuestro entorno.

La construcción de un sentido distinto de "nosotros", lucha por la autorepresentación, social, política y simbólica, en oposición a las subrepresentaciones subalternizadoras del Estado y los medios de comunicación que criminalizan nuestras prácticas materiales (vestimentas, eventos) y discursivas (canciones, discursos), donde se materializan nuestros pensamientos, nuestros sueños y nuestras apuestas por el cambio político (...)

Los compromisos se establecen de manera colectiva, entre todo el grupo que asiste permanente a las reuniones realizadas los domingos en el parque La Carolina. El cumplimiento de los mismos se establece sobre la base que implica la toma de conciencia de formar parte de un trabajo colectivo, donde cada uno de los miembros de la Comunidad se convierte en un pilar del grupo. Las tareas se asignan equitativamente de acuerdo a las necesidades requeridas para la ejecución de los proyectos. De este modo, cada una de las personas que interviene en la Comunidad es co-responsable y tiene sus tareas y obligaciones con el resto de los cooperantes.¹³⁹

¹³⁹ *Ibíd.*, 2

Esta estructura duró cuatro años y, según los entrevistados, dio muy buenos resultados debido a que la adhesión de los participantes respondía al deseo de aportar en la difusión de los aspectos característicos de la cultura hip-hop y no a ningún otro tipo de interés. Están de acuerdo, también, en el hecho de que la inexistencia de un “presidente” o cualquier tipo de autoridad máxima permitió una relación de horizontalidad en el liderazgo que dio lugar a la participación de todas las personas que integraron el colectivo, todos los comentarios eran válidos y se tomaban en cuenta todos los aportes para el desarrollo de todas las actividades.

Cobra importancia la preocupación por enfrentar el discurso criminalizador que ha estigmatizado las maneras de vestir de quienes profesan el hip-hop creando un sentido metafórico con las pandillas. En el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, se percibe ya una toma de conciencia respecto del proceso subalternizador que se ejerce mediante los lenguajes que articulan el discurso dominante de la sociedad. Este sentido, se complementa con el que se encuentra en el trazado de los objetivos del colectivo:

A corto plazo:

- Establecer en Ecuador una escena Hip Hop de respeto y con valores sociales, para desarrollar y proliferar sistemáticamente en nuestros contextos particulares.
- Promover la cultura de paz y el respeto a la diferencia de pensamiento de los jóvenes.
- Iniciar los proyectos de capacitación permanente que potencien las capacidades de comprensión de la realidad para actualizar constantemente el sentido de la Comunidad.

A largo plazo:

- Ser una entidad sólida para establecer un proyecto educativo sostenible que se implique directamente en la sociedad.
- Desarrollar talleres de capacitación para que los miembros de la comunidad sean capacitadores y concientizadores de las necesidades fundamentales de nuestro país.
- Socializar el sentido y el trabajo de la Comunidad en instituciones educativas de todo el país.
- Diseñar y ejecutar proyectos que atiendan a sectores vulnerables de la población.¹⁴⁰

En los objetivos que orientaban el desarrollo de las acciones del colectivo se expresa la intención de generar conciencia social y la necesidad de involucrarse con procesos educativos y el *deseo* de desarrollar acciones para aportar, de alguna manera, a diversos sectores de atención prioritaria de la sociedad.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 4.

De otro lado, es necesario también señalar el espíritu de colectividad sobre el que se generaba la estructura:

Comunidad Hip Hop Ecuador quiere rescatar el sentido originario del término "comunidad", *Communis o communis*, término latino compuesto por *com*: 'cooperante', 'que colabora en la realización de una tarea'+ *munis*: cooperante 'servicial', 'cumplidor de su deber', 'tareas públicas'. De esta suerte, la Comunidad Hip Hop Ecuador es un espacio de intercambio de un grupo de personas vinculadas entre sí por el cumplimiento de obligaciones comunes y recíprocas.

También en el universo andino el significado de comunidad tiene un valor muy importante, ya que se articula al sentido social de la 'minga' o 'minca', que significa ayuda mutua, cohesión de voluntades y saberes para la resolución de problemas y conflictos. El gran sentido de lo comunitario se resuelve en el compromiso compartido por todos en la realización de actividades y en la construcción de un escenario de paz y de unión. Actuamos gracias a nuestra voluntad propia como seres humanos en busca de la libertad.¹⁴¹

En referencia a la construcción del imaginario orientado a legitimar la creación del trabajo comunitario, vale hacer hincapié, en que de manera intencional, coinciden también los entrevistados, se buscaba vincular el sentido occidental de “comunidad” con la visión de “colectividad” heredada por los saberes ancestrales indígenas inscritos en el en el trabajo cooperativo, manifestado en la denominada “minga”.

El sentido político del colectivo Comunidad Hip Hop Ecuador se expresó en la referencia que, a decir de ellos, representaba la situación socio-económica de la juventud ecuatoriana en aquel entonces. Una especie de alteridad política a la que había que enfrentar.

El grado de exclusión de esta sociedad, en referencia a la juventud, es alarmante; las estadísticas dicen que en el Ecuador habitamos 3.356.563 jóvenes, de los cuales 1.977.580 viven en condiciones de pobreza, 964.389 viven en condiciones de extrema pobreza, hay 1.711.149 madres jóvenes excluidas de la educación y con dificultades de acceso a servicios médicos, 1.193.992 jóvenes no tienen acceso a agua potable segura, 1.838.467 jóvenes no tienen acceso a eliminación de excretas por alcantarillado. Frente a esta realidad de exclusión a los jóvenes es necesario tomar posición.¹⁴²

Dato curioso es que el Dossier de la Comunidad Hip Hop Ecuador no cita la fuente de tales cifras, pero los entrevistados han explicado que estos fueron obtenidos

¹⁴¹ *Ibíd.*, 8.

¹⁴² *Ibíd.*, 9.

del texto Situación de la Juventud en el Ecuador publicado por el Ministerio de Bienestar Social de aquella época.

Acciones.

Las acciones que cumplieron los integrantes del colectivo Comunidad Hip Hop Ecuador se autofinanciaban mediante el cobro de entradas a conciertos, la venta de los discos que produjeron o la venta de camisetas con diseños alusivos al hip-hop. Con ello, según los entrevistados, se lograba recoger cantidades simbólicas que en el mejor de los casos permitían cubrir los valores de alquiler de equipos, es decir que el financiamiento para sus actividades era limitado; no obstante, dichas actividades lograban sus objetivos –concuerdan los entrevistados– gracias a la solidaridad, colaboración y buena voluntad de quienes pertenecían a la Comunidad Hip Hop Ecuador.

El sentido de tales actividades se anclaba a los discursos revolucionarios, antiimperialistas, contestatarios y de reivindicación de diversos tipos de derechos. Las principales acciones cumplidas se centraron principalmente en: la realización anual de eventos por el 18 de Marzo, reconocido como el Día Mundial del Hip-Hop contra el Imperio y la Guerra; algunas ediciones del Concurso Nacional de Grafiti con temas tales como la identidad nacional, la seguridad ciudadana y los derechos de las mujeres; y los conciertos para reivindicar la presencia y participación de la mujer en la cultura hip-hop.

En síntesis, las actividades desarrolladas por la Comunidad Hip-Hop Ecuador buscaron representar, en la medida en que las condiciones económicas lo permitieron, el sentido originario del hip-hop en lo que tiene que ver con la necesidad de enfrentar la injusticia y las desigualdades sociales. “Douglas Kellner, ve a las manifestaciones del *hip hop* como campos de batalla cultural en donde los *hoppers* desarrollan identidades opositoras, resisten la opresión y configuran experiencias de resistencia y lucha. En el *hip hop* siempre hay una fuerza, una energía, a veces una rabia...”¹⁴³

En tal virtud, este colectivo de hip-hop, en tanto cultura juvenil, operó como escenario que permitió la construcción de identidades autodefinidas y autoinstituidas que dieron lugar a dinámicas particulares que definieron sus maneras de existir en el

¹⁴³ Marín y Muñoz, “Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles”, 137.

mundo. En este sentido, el hip-hop “valora la constancia, el esfuerzo, la coherencia entre pensamiento y acción, el tesón y la lucha por lo que se quiere, una lucha que se libra en medio de circunstancias adversas”.¹⁴⁴

3.3. Mutación: el nuevo escenario del mercado de la cultura.

Si bien es cierto, la motivación de las acciones de la Comunidad Hip- Hop se enmarcaba en medio de una posición discursiva revolucionaria que se referenciaba en la búsqueda de alternativas denominadas por sus integrantes como antiimperialistas. Sus integrantes entendían que el hip-hop era una cultura cuyo potencial podía transmitir esos contenidos de respuesta y reivindicación social más allá del “simple hecho de hacer música comercial solamente para el consumo”¹⁴⁵ y su desafío fundamental se enmarcaba en la necesidad de decirle a la sociedad que el hip-hop es una cultura y que se distancia y distingue de la visión clásica de lo pandillero.

Las evidencias de transformación se manifiestan entre finales de 2008 e inicios de 2009, momento en el que Psicosis y Disfraz vieron nacer a sus hijas y, según concuerdan, las responsabilidades que conlleva la paternidad obligaban a redimensionar las actividades que desarrollaban en su vida cotidiana. De tal manera que, los dos padres se vieron en la necesidad de alejarse del colectivo puesto que, como se ha explicado anteriormente, las acciones de la Comunidad Hip-Hop Ecuador no generaban una rentabilidad económica suficiente para sustentar una familia.

En este sentido, concuerdan en la explicación, no era tan fácil pensar en alguna alternativa para generar recursos económicos suficientes y menos encontrar alguna alternativa que tome en cuenta mantener la cercanía con la cultura profesada en su juventud. Al mismo tiempo, esta dificultad configuraba un desafío que en el caso de los dos líderes de la Comunidad Hip-Hop no estaban dispuestos a esquivar, sino, todo lo contrario, a enfrentar y superar de la manera en que lo han ido realizando.

Es preciso remarcar que conforme se asumían las nuevas responsabilidades, también se incrementaban las edades de Disfraz y Psicosis, hecho que evidenciaba el abandono de su condición juvenil y con esto el riesgo de dejar de profesar la cultura hip-hop, que había sido entendida y asumida desde una óptica juvenil y, la necesidad

¹⁴⁴Ibíd., 139.

¹⁴⁵ Diego Palacios [Psicosis], Líder de la Corporación El Galpón Urbano, entrevistado por Luis Ortiz, en Quito, el 3 de diciembre de 2015.

de generar mecanismos que garanticen profesar el espíritu cultural del hip-hop en los nuevos escenarios que impone el ser adulto.

Es preciso remarcar que el proceso de transformación que enfrentaron los integrantes del Colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador se configura a partir de los siguientes aspectos: el abandono de la condición de juventud de sus miembros; la transformación de las condiciones para la expresión de las manifestaciones culturales en la ciudad de Quito que ha generado un escenario propicio para la participación de este tipo de colectivos; el cambio en el sentido de las políticas culturales gubernamentales que permitió, en alguna medida, la participación de estos sectores.

La dinámica de mutación del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador respondió a un doble desafío que enfrentaron sus representantes: de un lado, las nuevas responsabilidades que resultaron de la paternidad; y, de otro, la necesidad, y motivación, de encontrar actividades que generen réditos económicos ya como adultos pero sin dejar de profesar y pertenecer a la cultura hip-hop y, con ello, lograr que la edad no se convierta en un factor limitante en la estructuración de su carácter identitario.

Sin embargo, el desafío de desarrollar acciones vinculadas al hip-hop que generen rentabilidad económica presentaba una complejidad adicional, encontrar las instancias que estén dispuestas a invertir su dinero en estas actividades que eran desarrolladas por personas sobre las que recaían sentidos y discursos de discriminación.

Trabajar en una empresa pública no constituía una opción por la naturaleza de sus intereses y actividades; se debía voltear la mirada hacia la búsqueda de financiamiento gubernamental que hasta el momento se había dado mínimamente para algunas actividades de la Comunidad Hip-Hop, es decir se habían dedicado, principalmente, a realizar diversas actividades orientadas a la toma de conciencia política. No obstante, en lo posterior, el hip-hop era susceptible de adquirir una nueva dimensión:

Cuando el *hip hop* empieza a generar ganancias, y por ende autonomía, en algunos nace el sueño de tener un poder sustancial como comunidad. Esto es, usar un recurso propio –la creatividad–, organizar una industria y controlarla por muchas razones esto ha sucedido, no al menos en términos generales, pero lo que nos interesa señalar es que el *hip hop* está lidiando aquí, nada más y nada menos, que con una de las

transformaciones económicas de la sociedad contemporánea según la cual los objetos de explotación y dominación no son ya las actividades productivas específicas sino la capacidad universal de producir.¹⁴⁶

La intención de obtener ganancias económicas que se orientó hacia la búsqueda de mecanismos para conseguir financiamiento de algunas instancias gubernamentales permitió que estos representantes de la cultura hip-hop desarrollen la capacidad para generar acercamientos y negociar con el Estado. Este sentido de mutación iba también de la mano de otros procesos de transformación de la sociedad y de la administración pública.

Coincidentalmente, en enero de 2007 se creó el Ministerio de Cultura que en adelante se convertiría en una de las instituciones que abriría sus puertas a las iniciativas de estos hiphoperos y financiaría actividades de mayor envergadura. Los entrevistados reconocen que el cambio de condiciones en la administración pública sobre temas culturales fue vital para el logro de los objetivos que se habían trazado. Coinciden en que se vivió un cambio radical en la manera en que se entendía e interpretaba lo joven, a diferencia, y enfatizan, de la administración de Lucio Gutiérrez.

En este sentido, los entonces representantes de la Comunidad Hip-Hop Ecuador identificaron mecanismos efectivos de negociación con el Estado y lograron su objetivo, se evidenció el desarrollo de una inteligencia que desembocó en el carácter de adaptabilidad a las nuevas condiciones sin abandonar los principios fundamentales de su cultura. Esta actitud calza perfectamente con el criterio que plantean Marín y Muñoz:

...si hay una cultura que esté familiarizada con las dinámicas de la creación adelantada por los jóvenes y su relación con la comercialización en sociedades que ya empiezan a funcionar con base en el trabajo inmaterial, es el *hip hop*. Se puede pensar que gracias a su maleabilidad, a su difusión global, a su empuje colectivo y a su inquebrantable arraigo en la práctica, la cultura encontrará alternativas.¹⁴⁷

Los entrevistados añaden que la negociación con los administradores del Estado, lejos de ser una manera de *venderse* o ser controlados, constituye una

¹⁴⁶ Ibíd., 146.

¹⁴⁷ Ibíd., 146.

responsabilidad y obligación de las instancias de administración más allá del partido político al que representen, plantean que las autoridades deben entender que el desarrollo de las actividades de hip-hop ayudan a transmitir y perpetuar muchos valores culturales porque siempre interviene el carácter de lo étnico o el respeto a los derechos de la mujer y de sectores de atención prioritaria.

La negociación concluye su articulación a partir de la predisposición al respeto de la normativa en lo que se refiere a la solicitud de permisos y coordinación para desarrollar sus actividades, interpretan que es un buen punto de negociación por cuanto se evita la realización de actividades calificadas desde el Estado como ilegales que podrían dar paso a discursos o prácticas de criminalización. No obstante, si en algún momento es necesario realizar prácticas de activismo social al margen de la normativa se lo haría por una causa justa que lo requiera como sucedió en el caso del asesinato del joven Paul Guañuna en manos de un policía.

De esta manera, se complementa la visión de adaptabilidad de la cultura hip-hop a diferentes contextos y que se explicó en el primer capítulo a partir de las visiones de Alabarces, García Canclini y Yúdice que condensan las transformaciones del mercado cultural y las estrategias que desarrollan los jóvenes, como sujetos populares-subalternos, para insertarse y negociar en esos contextos. Por tanto, desarrollan posturas que les dan libre tránsito en las lógicas del Estado, del poder, del mercado de manera estratégica sin perder los aspectos que ellos consideran importantes.

Así, los representantes del hip-hop buscan alternativas para generar ingresos económicos, esta idea concuerda con los planteamientos de los tres autores mencionados y se refieren a la intención de estos sujetos de incrustarse en el sistema productivo adecuándose con algunas condiciones, pero preservando el sentido central de su cultura una vez que han tomado conciencia del inevitable abandono de su condición juvenil.

3.4. Dos colectivos post-mutación.

3.4.1. El Galpón Urbano.

El proceso de disolución del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, coincidió con el hecho de que Psicosis, en el proceso de abandono de su condición de juventud, también había concluido sus estudios universitarios y se graduó como publicista,

además de las responsabilidades que implicaba el haber consolidado su hogar junto a su esposa e hija.

En el plano de la creatividad que implica la producción simbólica a la que se ha hecho referencia, Psicosis se planteó el desafío de desarrollar actividades que le permitan obtener una remuneración significativa en las que se conjuguen su desempeño profesional y la cultura hip-hop, orientándola a las estrategias de venta y mercadotecnia correspondientes al ámbito publicitario.

De antemano, había identificado la necesidad de acercarse a las instituciones gubernamentales que podrían interesarse en los servicios que ofrecería, esto implicaba la necesidad de adquirir una estructura jurídica que le permita ingresar en el Sistema Nacional de Compras Públicas. Para ello, junto a sus compañeros, constituyeron, en primera instancia, la Corporación Hip-Hop Sumak Kawsay que, posteriormente, se convirtió en la corporación *El Galpón Urbano*, de esta manera lograron contar con una forma jurídica que respaldaría sus acciones y les permitiría ser contratados por organismos gubernamentales.

Uno de los desafíos que se presentaba consistía en encontrar la manera de relacionar el espíritu de la cultura hip-hop con esta nueva visión institucional y plantear una lógica más amplia que la que se desarrollaba y que se enmarcaba, principalmente, en la realización de eventos para evidenciar que el hip-hop puede ofrecer otro tipo de alternativas a la sociedad.

Es así que en 2010, una vez constituida la Corporación Hip-Hop Sumak Kawsay, se enfrentó la primera actividad de carácter formal. Se trató del proyecto *Si te Respetan no te Violentan* que abordó el tema de violencia contra las mujeres. Inicialmente, se presentó el proyecto a ONU Mujeres que apoyó la iniciativa con dos mil dólares y, después, se realizó el primer acercamiento al Ministerio de Cultura, hecho que rompía la visión antiinstitucional que se sostuvo, en algún momento, en la Comunidad Hip-Hop Ecuador. El Ministerio aportó con 900 latas de pintura para el evento que, posteriormente, fue replicado en Cayambe por solicitud de su alcaldía.

Posteriormente, el proyecto *Voces de Paz en la Frontera* permitió superar la visión anterior que se dedicaba específicamente a realizar eventos en los que se

realizaban presentaciones de cantantes y bailarines, “sino que hablábamos de hip-hop como una herramienta de construcción social”.¹⁴⁸

En este proyecto interactuaron representantes de la cultura hip-hop de las provincias ubicadas en la frontera norte (Esmeraldas, Carchi y Sucumbíos) y de Colombia, se buscaba poner de manifiesto que en las zonas fronterizas existen expresiones culturales muy diversas y diferentes a las que se dan en la centralidad del país y que son desconocidas o no han sido interpretadas adecuadamente.

La mayor dificultad que se presentó fue “tener que lidiar con las autoridades de Tulcán porque estaban totalmente cerrados, para ellos el rock era la única cultura que existía”¹⁴⁹, sin embargo fue necesario evidenciar y demostrar que en estas zonas también existían jóvenes que desarrollaban algunas de las prácticas del hip-hop tales como el MC, DJ, grafiti y B-boy o B-girl.

Finalmente, “se obtuvieron los permisos necesarios y el proyecto fue financiado por los Organismos No Gubernamentales GIZ y FOCIN”¹⁵⁰, cuyos representantes confiaron en la propuesta que se presentó. Frente al evento de apertura, “las autoridades de Carchi se quedaron sorprendidas porque no podían entender cómo esta cultura podía llamar tanto la atención, tuvimos cerca de mil personas, no necesariamente artistas de rap”.¹⁵¹ Muchas familias de la zona mostraron su sorpresa al ver cómo se realizaban los grafitis y como cantaban los jóvenes de grupos que cantan contenidos de carácter social.

Posteriormente, se cumplieron las demás actividades que consistían en realizar talleres de los cuatro elementos del hip-hop en las tres provincias, es decir enseñar a cantar o dibujar sobre la base del tema central del proyecto que fue la Seguridad Ciudadana. “En Esmeraldas tuvimos cerca de 50 jóvenes, en Carchi como a 30 jóvenes y en Sucumbíos tuvimos igual unos 50 jóvenes. Tres provincias distintas con gente totalmente distinta”.¹⁵²

¹⁴⁸ Diego Palacios [Psicosis], Líder de la Corporación El Galpón Urbano, entrevistado por Luis Ortiz, en Quito, el 3 de diciembre de 2015.

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

Finalmente, se compusieron tres canciones, una en cada provincia, construidas colectivamente, en las que se expresaban las búsquedas de cada zona, y un documental en el que se sistematizó el desarrollo de todas las actividades.

Una vez cumplido el proyecto *Voces de Paz en la Frontera*, se volvía necesario contar con un espacio físico para poder trabajar y planificar las siguientes actividades, “porque antes todo era en los parques, luego en las casas de los panas y hemos seguido así en un proceso nómada”.¹⁵³ Ya se evidenciaba la necesidad de dejar de utilizar la calle como escenario de reuniones como se lo hacía anteriormente cuando funcionaba el colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador.

Psicosis distingue la visión que tenía la Comunidad de la que adquirió la corporación: la Comunidad buscaba que “la gente se haga independiente y que sigan construyendo sus propias propuestas y lleguen a ser promotores de sus propuestas; en la corporación se desarrollaba nuestro trabajo personal, lo realizábamos con nuestras herramientas, lo que nos gustaba hacer, cuestión social, seguridad ciudadana”.¹⁵⁴

En 2011, mientras se realizaba la búsqueda de una oficina, la corporación recibió una invitación para participar en la *Feria del Libro*, que buscaba realizar “una Feria del Libro alternativa a la Feria del Libro”.¹⁵⁵ También se invitaron a representantes de otras culturas juveniles para que presenten sus productos. “Nosotros participamos con la *Revista 593* que es la primera revista de hip-hop del Ecuador”.¹⁵⁶ Esta participación se logró con financiamiento del Ministerio de Cultura que permitió imprimir mil revistas. Cabe señalar que la revista no pertenece a la corporación, pero se desarrolla gracias a un trabajo conjunto.

En el pequeño espacio que se ocupó en la Feria del Libro se exhibieron y vendieron también discos y ropa con diseños relacionados al hip-hop y es ahí donde se puso de manifiesto la necesidad de dimensionar y ampliar las actividades de ese entonces y nació la idea de construir la Corporación El Galpón Urbano desde la que también se ofertarían servicios agencia de publicidad.

En la Feria del Libro de 2012, El Galpón participó, ya no como uno más de los invitados que exponían un stand, sino como una productora que realizó activaciones

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ *Ibíd.*

de promoción BTL en la Feria del Libro en Guayaquil. El trabajo presentaba un desafío: obtener los permisos de la Alcaldía para las activaciones en diferentes lugares de la ciudad. Fue una sorpresa, comenta Psicosis, el hecho de recibir una carta firmada por Jaime Nebot, Alcalde de Guayaquil que autorizaba estas acciones. “En Quito hemos trabajado muchas veces con el municipio y nunca hemos recibido una carta del alcalde, siempre es de la secretaria o del asistente”.¹⁵⁷

Comenta Psicosis que eso evidencia la manera en que se entiende el poder en la derecha capitalista, “nada pasa por encima de su autoridad y sin su firma”. Era complicado llevar una propuesta que nacía en el Estado central y solicitar autorización de una dependencia que era manejada por opositores políticos del régimen. Pero, “nos vieron como activistas culturales y recibimos el trato adecuado y pudimos desarrollar muy bien nuestras actividades en las calles para invitar a la ciudadanía a la Feria del Libro”.¹⁵⁸

Se presentó un problema en el Malecón 2000 por cuanto unos representantes de la Policía Municipal manifestaron que el permiso habilitaba la realización de la actividad en la ciudad pero no en el Malecón y que para ello se necesitaba otro tipo de permiso. Sin embargo, “el tiempo que duró la discusión con los policías municipales fue suficiente para realizar la activación en El Malecón, igual lo hicimos en su presencia”.¹⁵⁹

Ya en la Feria del Libro, se asignó un espacio pequeño y aislado para *El Galpón*, donde no iba gran cantidad de público, junto a una sección destinada para actividades infantiles. Entonces, se realizaron talleres de canto y baile con los niños que llegaban, de cinco, siete o nueve años de edad, y resultó ser un éxito por cuanto los representantes de Chile destacaron las actividades del El Galpón en la Feria del Libro de Ecuador.

En 2013 participaron nuevamente en la Feria del Libro en Quito, El Galpón realizó la Feria Extrema en la pista del Parque La Carolina y se presentaron acrobacias de skaters (patinetas), bykers (bicicletas) y los elementos del hip-hop. Se estima que

¹⁵⁷ Ibíd.

¹⁵⁸ Ibíd.

¹⁵⁹ Ibíd.

“esta feria fue visitada aproximadamente por cinco mil personas”¹⁶⁰ y buscaba invitar a la ciudadanía para que visite la Feria del Libro.

En este año se desarrolló uno de los proyectos más importantes para *El Galpón* fue *La Ruta de la Música*, consistió en que la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito invitó a ocho productoras, entre ellas El Galpón, para montar ocho tarimas durante ocho domingos, de septiembre y octubre, en diversos lugares de la ciudad (norte, centro y sur) con diferentes géneros musicales. “Este proyecto fue muy importante porque permitió que se contraten 32 artistas, cuatro en cada domingo y se logró que todos ganen algo de dinero”.¹⁶¹

En 2014, además de las activaciones para invitar a la ciudadanía para que participe en la Feria del Libro, se realizó el proyecto *Rimas y Colores en la Frontera Norte*, que de alguna manera daba continuidad al proyecto que anteriormente se había realizado en la frontera. Consistió, inicialmente, en participar en el concurso de documentales sobre las personas que viven en las zonas fronterizas *Ventana Andina*, “ganamos los veinticinco mil dólares para producir el documental por el guión que habíamos enviado y que retrataba la vida de dos personas que hacen hip-hop en la frontera, se puede ver el teaser en el canal de YouTube de El Galpón, porque todavía no está la autorización para su difusión”.¹⁶²

Con la Secretaría de Seguridad Ciudadana del Municipio de Quito, liderada por Max Campos, se realizó el proyecto *Buenos Vecinos Hip-Hop y Deportes Extremos*, en el Parque Bicentenario, se instaló un stand en el que se presentaron todos los elementos del hip-hop y una rampa para deportes extremos que llamó la atención mayoritaria del público por las acrobacias del baile y las bicicletas. Sin embargo, “a un evento de tanta envergadura le faltó difusión”.¹⁶³

En 2015, se realizó el acercamiento a la Secretaría de Inclusión Social, liderada por Margarita Carranco, quien en 2007 (época de la Comunidad Hip-Hop) apoyó la realización del Tercer Concurso Nacional de Grafiti. En esta ocasión, a inicios de 2015, esta Secretaría apoyó la realización del *Cuarto Concurso Nacional de Grafiti*.

¹⁶⁰ Ibíd.

¹⁶¹ Ibíd.

¹⁶² Ibíd.

¹⁶³ Ibíd.

Este evento contó con dos componentes: el primero, debido a que las autoridades municipales no tenía mucha experiencia, se dejó que el Galpón lidere el proceso y todas las instancias municipales colaboraron en todo lo que se solicitaba, de esta manera se logró realizar un evento en el redondel de El Condado, vía a la Mitad del Mundo, un espacio en el que no se puede realizar este tipo de actividades por los riesgos que implica tener que cruzar las calles. Se instaló una tarima y la Policía Municipal bloqueó las calles que fueron necesarias.

El tema del concurso fue *El 08 de marzo*, día internacional de la mujer y se logró cubrir con grafitis un kilómetro de la pared que se ubica en la vía que se dirige hacia la Mitad del Mundo, algo que no se había visto en el país, el costo de la inscripción fue de 10 dólares y se entregó una caja de pintura en lata que cuesta alrededor de 30 dólares, esto motivó la participación de más de 100 grafiteros y el premio para los cuatro mejores era pintar dos trolebuses, algo que tampoco se había autorizado en administraciones anteriores.

El evento en el que se pintaron los dos trolebuses se realizó en el Parque La Carolina y tuvo gran cobertura mediática, de esta manera “se inició un cambio total en la forma de ver el grafiti en la ciudad de Quito, los grafitis empezaron a circular en los recorridos que realizan normalmente los buses”.¹⁶⁴

Psicosis explica que esta actividad ayudó mucho para que en la actualidad se esté desarrollando el proceso que permita modificar las ordenanzas municipales que criminalizan al grafiti y que “prohíben a los propietarios pintar grafitis en sus viviendas, desarrolladas en la administración de Augusto Barrera”.¹⁶⁵

En el mes de septiembre se realizó el proyecto *Primer Encuentro de Hip-Hop Galápagos 2015* que se dio gracias al acercamiento que Hugo Hidrovo, entonces Director Provincial de Galápagos del Ministerio de Cultura, hizo con El Galpón para organizar una serie de talleres con jóvenes de esta provincia. La actividad se realizó entre el 21 y 26 de septiembre de 2015, se desarrollaron talleres de hip-hop, uno de gestión cultural, se grabaron dos canciones y se realizó un video.

Para este proceso se planteó un presupuesto de 50.000 dólares, hecho que ha generado algunas quejas de otros colectivos. En el Ministerio de Cultura se realizaron

¹⁶⁴ Ibíd.

¹⁶⁵ Ibíd.

algunas reuniones en las que empezaron a manifestarse algunos criterios respecto a que hay personas que se están robando el dinero que el Estado entrega al hip-hop refiriéndose al contrato que *El Galpón* había celebrado con esta institución. Psicosis ha explicado, en estos encuentros, que ese contrato ha sido el resultado de una gestión continua y que no se trata de una asignación que conste en el presupuesto del Ministerio.

En algunas reuniones que se han realizado en el Ministerio de Cultura se presentaron acusaciones de algunos grupos que buscan posicionar la idea de que el Estado tienen dinero exclusivo para el hip-hop, esto se ha traducido en una serie de amenazas e insultos que se difunden en Facebook. Psicosis añade que es muy importante tener claro el tema para evitar malas interpretaciones y manipulación de sectores que solamente se dedican a distorsionar el sentido de las actividades de quienes se dedican a la gestión cultural y trabajan limpia y dignamente.

En 2015, también se han realizado presentaciones conjuntas con el Circo Social en las que se fusiona el espectáculo circense con el baile y el canto del hip-hop.

Psicosis concluye:

...de alguna forma hemos logrado vivir de nuestras cuestiones culturales del hip-hop y hemos generado empleo para más gente, pero no solamente es eso, desde El Galpón brindamos los servicios de agencia publicitaria, como las activaciones, contamos con payasitos, impulsadoras y animadores que trabajan en diferentes lugares del país, actualmente estamos trabajando con Quifatex bajo el método de cliente fantasma en algunas farmacias del país.¹⁶⁶

Respecto al hecho de haber tenido que asumir el abandono inevitable de su condición juvenil, manifiesta haberlo hecho sin mayor problema. Representó un impacto grande el entender que en un momento, sin haberlo pensado mucho, ya se encontraba al frente de su familia, compuesta por su esposa e hija, y que “las deudas por pagar no esperan ni tienen ningún tipo de compasión”.¹⁶⁷

3.4.2. Disfraz y Mugre Sur.

Otro de los líderes de lo que fue la Comunidad Hip-Hop es Disfraz, quien actualmente lidera la agrupación Mugre Sur que desde hace 15 años desarrolla

¹⁶⁶ Ibíd.

¹⁶⁷ Ibíd.

actividades de difusión de la cultura hip-hop en el sur de Quito, ha producido ocho discos, el último de los cuales se presentó oficialmente en diciembre de 2015.

Una vez que se disolvió el colectivo Comunidad Hip Hop Ecuador, Mugre Sur buscó alternativas de gestión para continuar con el trabajo en beneficio de la difusión de la cultura hip-hop. Desde marzo de 2013, se realiza el programa *Boom Box* en la radio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 940 Amplitud Modulada, se transmite los sábados de 16h00 a 17h00 y su objetivo es promocionar el hip-hop ecuatoriano.

Desde 2012, se han realizado actividades con la productora audiovisual *Sudamérica Films*, que se ha dedicado, principalmente, a producir videos de canciones de los grupos más representativos del hip-hop ecuatoriano y, actualmente, se está construyendo la versión de *Boom Box* para un canal de YouTube. Se prevé presentar el primer programa en la primera semana de enero de 2016.

Entre las actividades más importantes que se han desarrollado, se encuentra el proyecto del *Coro del Silencio*, que consistió en realizar un taller de rap con jóvenes con discapacidad auditiva y de expresión verbal que han sido víctimas de diversas maneras de discriminación. El trabajo consistió en sistematizar las experiencias de algunos jóvenes y trasladar su sentido a una canción para que sea cantada por Disfraz y traducida simultáneamente en lenguaje de señas por los jóvenes en el contexto de una obra de teatro. Esta actividad se reiteró en 2011, 2012 y 2013 y se presentó en algunos teatros de Quito, fue apoyada por el ex Vicepresidente de la República, Lenin Moreno.

En 2011, se desarrolló otro taller de rap en “el centro de detención de menores Virgilio Guerrero”¹⁶⁸ donde el sentido de las canciones se centró en las experiencias de los jóvenes en los períodos en que se han encontrado privados de la libertad y se plasmaron en un disco de seis canciones.

En 2013 y 2014, se desarrollaron talleres con la fundación *Sapos de Agua* para niños menores de diez años, “eso fue loquísimo porque los guaguas hablaban de sus juguetes, del cariño a su madre, fue la primera vez que yo hacía un taller de rap para niños de seis o siete años”.¹⁶⁹ De esa actividad también se produjo un videoclip que se encuentra en el canal oficial de Mugre Sur en YouTube.

¹⁶⁸ Paúl Moposita [Disfraz], Líder del colectivo Mugre Sur, entrevistado por Luis Ortiz, en Quito, el 4 de diciembre de 2015.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

Otro proyecto importante que se desarrolló en 2015 fue un taller de rap en la fundación *Tu Cambio por el Cambio* con niños y niñas en situación de riesgo que no tienen apoyo de sus padres porque pertenecen a familias posnucleares y quien lidera la familia no se encuentra en casa porque tiene que trabajar o, en algunos casos, por alcoholismo o drogodependencia.

El taller de rap duró tres meses y los jóvenes participantes construyeron canciones en las que narraban sus experiencia y uno de los sentidos que más ganaba espacio era el reclamo y el deseo de estudiar en lugar de estar en las calles donde eran criminalizados por la policía por la manera en que se vestían o por deambular a altas horas de la noche debido a que en sus casas corrían más riesgos o “sencillamente no había nadie que pueda darles un pan o darles algo de cariño”¹⁷⁰. Se produjeron tres canciones y un videoclip.

Disfraz plantea:

Hemos luchado y estamos luchando para poder vivir de lo que nos gusta hacer, que es el hip-hop y consolidar la escena nacional de la cultura del hip-hop. Se ha podido mantener, con lo poco que se puede, a las familias, es como un sueño a veces hecho realidad. Lo seguimos luchando porque no es que la paga sea buena pero sí hay un reconocimiento a la gente que ha estado luchando. Es satisfactorio poder tener este reconocimiento económico para poder mantener a nuestras familias. Y estamos haciendo esto siendo adultos, para que la gente vea que sí se puede vivir de lo que te gusta, hay que sacrificar un chance pero a la final llega.¹⁷¹

Disfraz añade que, para lograr los objetivos, no hay ningún problema en trabajar con el Estado, “es su obligación apoyarnos para mantener la cultura porque si no lo hacemos nosotros quién lo va a hacer. Y son los impuestos del mismo pueblo que se está regresando a las organizaciones o las culturas que hay en la ciudad”.¹⁷²

Atribuye, también, a la creación del Ministerio de Cultura el impulso a muchas de las actividades, “pese a que también les interesa justificar sus presupuestos, muchas veces solo los que tienen amigos en el ministerio sacan proyectos y otros se quedan fuera”.¹⁷³

¹⁷⁰ Ibíd.

¹⁷¹ Ibíd.

¹⁷² Ibíd.

¹⁷³ Ibíd.

Finalmente, denuncia que una de las situaciones que más le incomoda a partir del hecho de haber enfrentado el asumir la adultez es la injusticia con que se trata a los hombres que enfrentan juicios de alimentos y que no se les permite visitar adecuadamente a sus hijos y manifiesta que próximamente apoyará algunas actividades para reclamar esta situación.

Conclusiones

Este trabajo constituye un esfuerzo por interpretar un conjunto de prácticas que dan cuenta de los procesos de transformación que ha desarrollado un conjunto de personas que definen su identidad en torno a los principios de la cultura hip-hop y el sentido que esta adquiere en el contexto de la ciudad de Quito y que se han auto-organizado en el transcurso del tiempo en diferentes colectivos. Para ello, se realizó el seguimiento de las actividades de estos sujetos en un lapso de tiempo de once años, comprendidos entre 2004 y 2015.

En este sentido, uno de los desafíos con que se ha encontrado este proceso es la construcción de una lógica de interpretación de los aspectos que se han transformado en el objeto de estudio en el tiempo especificado. No obstante, en su desarrollo se identificó la necesidad de entender que las transformaciones de los sujetos responden, se anclan y/o resisten, también, a otros procesos de transformación que sufre el contexto en el que se desenvuelven: de un lado, en el entorno cercano definido por el carácter de las políticas que se adoptan desde las instancias de administración gubernamental; y, de otro, las transformaciones de las lógicas de la estructura global del mundo, así como de las condiciones del mercado, también global.

Por tanto, es pertinente señalar que la cultura hip-hop entendida como un conjunto de prácticas, discursivas y materiales, que adquieren sentido en una relación espacio-temporal específica que interactúa, en su interioridad y exterioridad, con dinámicas y estrategias de poder mediante las cuales se viven tensiones y luchas por la producción de sentidos y la construcción de representaciones de los sujetos, se encuentra en permanente transformación y modifica constantemente los universos de significación orientados a lograr el establecimiento de rangos de hegemonía sobre los seres humanos, indudablemente, determinados por los intereses que define la estructura de mercado capitalista como modelo legitimado y legitimador de las relaciones sociales.

La producción de hegemonía busca intervenir en todos los ámbitos de la vida de las personas y se materializa en la vida cotidiana que, a su vez, se convierte en el escenario donde se visibilizan los procesos de exclusión de ciertos sujetos. Estos, al

quedar excluidos de la sociedad o al sentir la amenaza de estarlo, adquieren la condición de subalternidad, desde ahí desarrollan estrategias, asumen posturas y toman posiciones de resistencia respecto de la estructura social a la que se enfrentan, no se mantienen inmóviles.

Este sentido se articula a la condición en la que se encuentran algunas expresiones de identidades juveniles como el hip-hop cuyo apareamiento en la escena social del Bronx de la década de 60 evidenció una grave conflictividad social marcada por síntomas de exclusión racial expresadas contra afroamericanos y latinos en diversos ámbitos de la sociedad como el sacrificio de miles de vidas con el objeto de cumplir la promesa de progreso para justificar la construcción de infraestructura que beneficiaría solamente a un sector privilegiado de la sociedad.

De manera similar, se evidencia el proceso de exclusión del sistema de educación pública que vivieron estos sectores gracias al recorte presupuestario que evidenció. Todo este contexto conlleva un conjunto de emocionalidades que articulan una condición de subalternidad. Y serán estas emociones las que darán paso a la configuración de una serie de prácticas contestatarias mediante las cuales los sujetos se toman la calle y la convierten en el escenario donde se replantearán los aspectos restringidos por la institucionalidad gubernamental.

Entonces, el baile, el canto, la pintura y la música, que se aprende en un aula de clase dictada por un profesor, se trasladaron y se transformaron en prácticas callejeras tales como el breakdance, el MC, el grafiti y el rap, respectivamente y se desarrollaron procesos cooperativos de aprendizaje y autoformación en estos campos. Paralelamente, se restringió la libertad expresiva de estos sectores, que entendidos como sujetos subalternos, alcanzan una segunda dimensión que puede ser interpretada por el sentido de la cultura popular, y encuentran como medio y contexto de expresión las paredes para pintar, los parques y las esquinas para hacer escuchar su música, cantar y bailar. La calle como escenario y medio de vehiculización de sentidos “grita” los reclamos, las reivindicaciones y la resistencia del hip-hop visto como sujeto subalterno-popular.

En el caso del hip-hop en Ecuador, es necesario resaltar que inicialmente recogió y se sostuvo en los principios originarios del hip-hop. Esto se expresa en los contenidos de los primeros representantes de esta cultura. Sin embargo, se han

experimentado transformaciones y, en la actualidad, existen agrupaciones que todavía mantienen este tipo de contenidos, mientras hay otras que han derivado en una diversidad más amplia de temáticas.

En el caso del objeto de estudio de este trabajo se identifican dos momentos en que se desarrollan sus prácticas:

El primer momento, comprendido entre 2004 y 2008, responde a la existencia del colectivo Comunidad Hip-Hop Ecuador, identificada como la primera organización de hip-hop del Ecuador constituida específicamente por jóvenes para realizar actividades político-culturales orientadas estrictamente por una filosofía revolucionaria de izquierda y de oposición clara y manifiesta al capitalismo, a las injusticias sociales, a la política internacional de Estados Unidos y sus intervenciones militares en Irak.

A esto, se añade el componente propositivo de este colectivo, evidenciado en las actividades orientadas a la reivindicación de derechos de sectores excluidos tradicionalmente por el orden del discurso social (niños, mujeres, indígenas, afrodescendientes). Es importante señalar que el colectivo identificó una alta referencialidad en los saberes ancestrales, de los cuales se extrajeron un sinnúmero de ideas que se aplicaron en su vida cotidiana y que se reflejaba en los contenidos de sus canciones. Sus acciones se orientaron desde una perspectiva de activismo político.

El segundo momento se dio entre 2009 y 2015, se caracterizó por una serie de transformaciones en diversos ámbitos. Los dos colectivos que emergieron después de desintegración de la Comunidad Hip-Hop Ecuador son *El Galpón Urbano*, que realiza actividades de promoción de la cultura hip-hop con enfoque social en diversos temas y funciona, también, como agencia de publicidad; el segundo colectivo, pese a que ya existía anteriormente como *Mugre Sur*, también devino colectivo que empezó a desarrollar emprendimientos en función de diversas causas sociales y con el propósito de socializar el valor del hip-hop como cultura. Cabe señalar que existen similitudes entre los procesos y las mutaciones que vivieron y dieron paso a estos colectivos.

Se evidencia un proceso de reconfiguración de las actividades de los integrantes de estos colectivos, de un activismo sostenido en un discurso que tendía casi a una pureza de la posición política anti-sistémica y anti-lógicas imperiales,

mutan, y lo reconocen los actores, a un ejercicio estrictamente orientado a la gestión cultural y, con ello, a la intención de generar recursos económicos.

Es importante señalar que para que consolidar esta transformación, los actores identifican en el hip-hop un “lugar” de enunciación con gran potencial, desde el cual se pueden desarrollar nuevos dominios simbólicos que devienen acción auto-poiética, es decir, los sujetos evidencian la posibilidad de auto-construirse en y a partir de sus lenguajes.

Así, se re-configuran nuevas versiones de prácticas sociales, cuyas dinámicas de visibilización en el entorno social se caracterizan por ser novedosas, se autodefinen desde una perspectiva que, en el momento de su aparición, era desconocida en el entorno local, se vuelve extraordinario y brinda la oportunidad de entender nuevos universos de referencialidades diversas, diferentes y divergentes. Estos nuevos colectivos de hip-hop se ponen de manifiesto directamente, omitiendo cualquier tipo de eufemismo y definen su manera de interpretar su presencia en el mundo y de expresar sus libertades.

Otra dinámica de transformación que se evidencia en el objeto de estudio se manifiesta en el hecho de que en el primer momento, las personas que integraban la Comunidad Hip-Hop Ecuador se enmarcaban en una condición de juventud y esta impronta era evidente en cada una de sus acciones, por ende estas prácticas podían dimensionarse desde la óptica de las culturas juveniles.

Mientras, el segundo momento, que dio paso a los nuevos colectivos, estuvo caracterizado por el hecho de que los otrora jóvenes ya habían abandonado su condición de juventud y, también, ya habían asumido nuevas responsabilidades y roles tales como la paternidad, la articulación de familias de las que debían responsabilizarse y mantener económicamente. De esta manera, corrían el riesgo de tener que abandonar los principios que habían estructurado y les había proporcionado sentido a sus vidas y con los que habían logrado ciertos grados de visibilización en algunos espacios durante los últimos años de juventud.

En este sentido, la concepción de culturas juveniles se agota en el momento en que perecen los sentidos de moratoria social y vital, otorgados a la juventud, como resultado del desarrollo del ciclo vital, y en el momento en que se dejan de desarrollar ese tipo de prácticas culturales. Por tal razón, es necesario modificar también la lógica

de comprensión de estas prácticas y ampliar la mirada de análisis, entonces se supera el sentido de culturas juveniles con el de culturas populares, permitiendo de esta manera que se extiendan ciertos aspectos que se viven en la moratoria social para que se articulen con las nuevas dimensiones que se adquieren en el mundo adulto.

En este punto convergen las perspectivas de lo juvenil, lo popular y lo subalterno. Estos sujetos, capaces de poner en diálogo estas tres dimensiones y de articularlas en sus nuevas prácticas, desarrollan una serie de mecanismos que les permiten prolongar su sobrevivencia identitaria, así logran: uno, prolongar los valores, las prácticas, los gustos, el sentido de ocio y diversión que mantenían en la juventud y mantenerlas en su vida adulta; dos, su condición de subalternidad les permite encontrar estrategias para insertarse en diversos mercados laborales; y, tres, cuentan con la posibilidad de desarrollar nuevas actividades con fines sociales.

Por tanto, los sujetos que integran el objeto de estudio representan la condición de sujeto popular-subalterno puesto que son sujetos que buscan representarse en la Historia y apropiarse de la capacidad de escribir la suya. Son sujetos ambiguos que toman ciertos aspectos de los dominadores, de esta manera se defienden, resisten y persisten. Han logrado apropiarse de algunos elementos de la estructura de poder y de la lógica del mercado para reconfigurarlas y ampliarlas, transformándolas en nuevas maneras de emprendimientos, cuya consecución se logra a partir de ciertas tácticas de negociación que también han aprendido del sistema socio-económico y les han capacitado para moverse hábilmente en negociaciones con el Estado y con la empresa privada. Esta termina siendo una nueva dimensión de rearticulación y redistribución de las riquezas en el marco de la economía de Mercado.

La mutación se presenta en una doble dimensión: de un lado, las transformaciones que se evidencian en los sujetos, una vez que se han apropiado del rol de adultos, y en la nueva manera de verse en su relación con el sistema y con las dinámicas del poder. Se trata de sujetos que cuentan con nuevas y diversas capacidades para la gestión cultural y que han logrado reestructurar el canon de las políticas públicas sobre la cultura. De la política cultural definida e impuesta desde y por el Estado, con tinte hegemónico, estos nuevos sujetos se enmarcan en una visión distinta, en la que son ellos, como ciudadanos, quienes están en condiciones y son los suficientemente capaces de proponer otro tipo de políticas culturales que responden a

las necesidades y a las búsquedas de la ciudadanía y que también pueden ser dialogadas con las instancias gubernamentales. De esta manera, estos sujetos se ubican en el plano de la gestión cultural. En consecuencia, estos gestores culturales son quienes piensan, proponen, negocian y ejecutan sus políticas públicas, se insertan en los procesos de producción y consumo cultural, con las que pueden moverse hábilmente en las estructuras del mercado de la cultura.

La segunda dinámica de mutación se presenta en las transformaciones que se dan en las maneras de entender la cultura, su vínculo con la economía y lo rentable que puede resultar en términos económicos o políticos. La transformación del sentido de lo cultural en el contexto ecuatoriano, concuerdan los sujetos que componen el objeto de estudio, ha permitido construir un espacio en el que se pueden generar espacios de mayor y mejor diálogo, esto se da a partir de la creación del Ministerio de Cultura que, más allá de los problemas que enfrenta como institución nueva, ha abierto puertas que antes no existían para poder desarrollar nuevos emprendimientos. Algo similar ha sucedido con el Municipio de Quito que en 2015 ha financiado algunos emprendimientos como el Cuarto Concurso Nacional de Grafiti que planteó como tema los derechos de las mujeres.

Esta inserción en el mercado de la cultura ha permitido que estos sujetos encuentren un punto de equilibrio entre el gozo de hacer lo que les gusta y la posibilidad de generar recursos económicos para sustentarse y mantener a sus familias, de acuerdo al caso. La visión de creatividad re-articulada permite entender la dinámica con la que constantemente se están desarrollando propuestas para diferentes entidades, sus recursos creativos les permiten generar sistemáticamente nuevas capacidades de adaptabilidad para enfrentar cada nuevo escenario en el que deben desenvolverse.

De esta manera, se producen nuevos escenarios de desempeño laboral en los que, asimismo, se deben desarrollar nuevos roles de desempeño. De manera similar, en cada experiencia se debe llevar acabo la misión de incrementar el número de contactos con el fin de articular redes de colaboración según las necesidades, puesto que se trata de potenciales beneficiarios o financistas de nuevas políticas públicas y emprendimientos. De manera similar, se encuentran en permanente “cacería” de convocatorias u oportunidades donde sea posible intervenir con sus propuestas.

Un aspecto de vital importancia al momento de entender estos emprendimientos, en el marco de la cultura popular, se relaciona con el hecho de que en todas las actividades que se han desarrollado, se ha utilizado como escenario la calle, por la potencia de visibilización con que cuenta. La calle es un espacio susceptible de ser construido y reconstruido en función de los intereses de los sujetos. Presentar estas producciones en la calle implica, también, una transformación en la lógica de consumo que convoca a una nueva ciudadanía, una ciudadanía de consumo cultural.

La mutación del sujeto joven hacia el sujeto adulto alude, también, a un cambio en la manera de entender lo adulto y la visión sobre el adultocentrismo. La asunción de nuevas responsabilidades familiares, la paternidad, entre otras, implica ciertos grados de empoderamiento del rol de adulto que deviene reproducción del adultocentrismo. No obstante, el objeto de estudio aporta una enseñanza: ha demostrado que en su vida cotidiana adulta puede continuar desarrollando actividades que pertenecieron a su juventud. Para ello, han sido hábiles en la construcción de estrategias para negociar inteligentemente gracias a la capacidad de movilidad para entrar y salir del sistema en función de sus necesidades e intereses. Por tanto, es preciso concluir que la cultura hip-hop no se agota en la condición juvenil de quienes la profesaron. Al contrario, una vez que se ha abandonado, inevitablemente, la condición y el carácter de la juventud, el hip-hop mantiene su vigencia en la etapa de adultez de los sujetos y posibilita que continúen contando con la posibilidad de decidir el tipo discursos que desean profesar.

Bibliografía

- Ahassi, Cristina Breakdance; *Del performance urbano al agenciamiento corporal*; Universidad Andina Simón Bolívar; Quito; 2008.
- Alabarces Pablo y Rodríguez María Graciela (Coord.); *Resistencia y mediaciones Estudios sobre cultura popular*; Paidós; Buenos Aires; 2008.
- Augé, Marc; *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*; Gedisa; Barcelona; 1987.
- Bauman, Zigmunt; *Modernidad líquida*; Fondo de cultura económica; Buenos Aires; 2000.
- Beverley, John; *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*; CERLAG; 2011.
- ; *Subalternidad y representación*; Iberoamericana; Madrid; 2004.
- Bhabha, Homi; "Editor's Introduction," *Front Lines/Border Posts*; Número especial de Critical Inquiry 23/3; 1997.
- Caputo, Virginia; *Antropology's Silent Others. A Consideration of some Conceptual and Metodological Issues for the Study of Youth and Children*; Routledge; Londres; 1995.
- Chang, Jeff; *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*; Caja negra; Buenos Aires; 2014.
- Chuck D; *Fight the power: Rap, Race and Reality*; Delacorte Press; New York; 1977.
- Comunidad Hip-Hop Ecuador; *Dossier*; Quito; 2004.
- Cubides, Humberto (Ed.); *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*; Siglo del hombre; Bogotá; 2002.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix; *Mil mesetas*; Pretextos; España; 2000.
- Distrito Metropolitano de Quito; *Culturas y política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos*; Gráficas Ayerve; Quito; 2013.
- Duarte, Claudio; *Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción*; en Revista Última década No. 36; CIDPA; Valparaíso; 2012.
- Duvignaud, Jean; *El juego del juego*; Fondo de cultura económica; México; 1982.
- Feixa, Carles; *De jóvenes bandas y tribus*; Ariel; Barcelona; 2006.
- Gallini, Clara; *Protesta e integrazione nella Roma Antica*; Laterza; Bari; 1970.
- García Canclini y Néstor Maritza Urteaga (coordinadores); *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*; Paidós; Buenos Aires; 2012.

- García Canclini, Néstor y Villoro, Juan (Coord.); *La creatividad redistribuida*; Siglo veintiuno; México; 2013.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan; *Cultura y políticas de la música dance*; Paidós; Barcelona; 2003.
- Gramsci, Antonio; *Cuadernos de la cárcel: Tomo 3*; Era; México; 1984.
- ; *Cuadernos de la cárcel: Tomo 5*; Era-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; México; 1999.
- ; *Cuadernos de la cárcel: Tomo 6*; Era-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; México; 2000.
- Guattari, Félix; *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*; Paidós; Buenos Aires; 1995.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds.); *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain*; University of Birmingham; Londres; 1975.
- Hebdige, Dick; *Subcultura El significado del estilo*; Paidós; Barcelona; 2004.
- Ibáñez, Jesús; *Por una sociología de la vida cotidiana*; Siglo Veintiuno; Madrid; 1997.
- McBride, James; *Cultura Hip-Hop cómo se apoderó del mundo*, *Revista National Geographic*; EE UU; abril 2007.
- Maffesoli, Michel; *El tiempo de las Tribus*; Icaria; México; 1998.
- ; *El nomadismo; vagabundeos iniciáticos*; Fondo de Cultura Económica; México; 2004.
- Margulis, Mario; *Sociología de la cultura Conceptos y problemas*; Biblos; Buenos Aires; 2009.
- Margulis, Mario y otros; *Intervenir en la cultura. Más allá de las políticas culturales*; Buenos Aires; 2014.
- Marín, Martha y Muñoz, Germán; *Secretos de mutantes Música y creación en las culturas juveniles*; Fundación Universidad Central; Bogotá; 2002.
- Martín, Enrique; *Producir la juventud*, Istmo; Madrid; 1998.
- Potter, Russel; *Spectacular Vernaculars Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, State University of New York; New York; 1995.
- Reguillo, Rossana; *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*; Norma; Bogotá; 2000.
- Rodríguez, Félix; *Lenguaje y cultura juvenil*; Paidós; Barcelona; 2002.
- Toner, Anki; *HIP-HOP*; Celeste Ediciones; Madrid; 1998.

Zona de Obras; *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos*; Sociedad General de Autores y Editores (SGAE); Madrid; 2002.